3 1761 04251 7961

EGO ANGELI

MINO DA FIESOLE

ALINARI FRÈRES, ÉDI-
TEURS ♣ FLORENCE, MCM V.

Presented to the

LIBRARY *of the*

UNIVERSITY OF TORONTO

from

the estate of

GIORGIO BANDINI

MINO DA FIESOLE

FIESOLE - CATHÉDRALE

DIEGO ANGELI

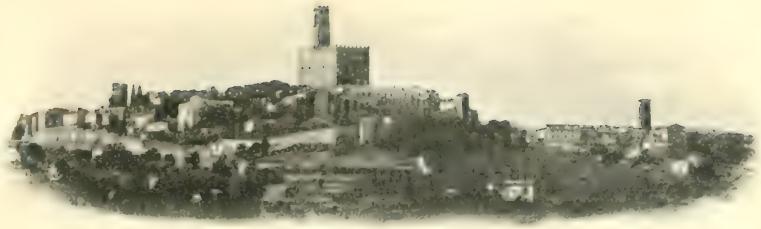
MINO DA FIESOLE

FLORENCE
ALINARI FRÈRES, ÉDITEURS

1905

PROPRIÉTÉ LITTÉRAIRE ET ARTISTIQUE

165-01. — Florence, Imprimerie de Salvadore Landi



I

LA VIE

Au commencement du quinzième siècle, se passa à Florence un événement qui devait avoir une influence définitive sur les destinées de la ville et sur le développement des arts.

Cosme de Médicis, le Père de la Patrie, après avoir gagné l'esprit du peuple par ses magnificences et détruit le pouvoir de ses ennemis par la sagesse et la force, établissait le pouvoir de sa famille, qui compta parmi les plus glorieuses dynasties de la renaissance italienne et dont l'éclat se propagea presque sans interruption jusqu'aux dernières décadences du dix-huitième siècle. Connaissant les tendances de ses concitoyens et l'esprit si vif et si délicat de la populace florentine, il commença par s'entourer des plus illustres savants du siècle et par appeler sous ses ordres toute une armée d'artistes, peintres, sculpteurs ou architectes, qui décorèrent les vieilles églises et les anciens palais ou en bâtirent de nouveaux, où les cinq boules des Médicis

commencèrent à rayonner comme des astres nouveaux sur le bleu firmament de leurs écussons héraldiques. En bon florentin sceptique, Cosme de Médicis savait parfaitement bien à quoi s'en tenir quant aux vivats et aux enthousiasmes des *palleschi:* il préférait confier la gloire de sa famille à quelque chose de plus durable que les discours des orateurs ou les louanges des humanistes et il répétait – non sans amertume – qu'il ne resterait de lui et des siens *che quelle poche reliquie che egli aveva murato.*

Pour bâtir ces quelques souvenirs et pour les décorer, ajouterai-je, il s'entoura des artistes les plus illustres, qui vivaient en ces temps à Florence et dans les petites villes toscanes. Cosme de Médicis fut quelque chose de plus que le simple fondateur d'une dynastie: il personifie en quelque sorte le génie même de la renaissance naissante et c'est à lui principalement – pour ne pas dire exclusivement – que les écrivains et les artistes de tout genre durent cet éclat qui préluda à la splendeur magnifique de la grande renaissance. Mais l'ami des Marsilio Ficino, des Leonardo Bruni, des Marsuppini, de toute cette élite d'humanistes platonisants, avait compris dès la première heure l'importance qu'avait le prestige des arts sur une population aussi intellectuelle que la florentine. Aucune dépense ne lui semblait trop grande pour ce but profondément politique: il fallait conquérir le peuple par la magnificence et gagner les esprits par la force de la beauté, cette *vis superba formae* qui devait être une des règles fondamentales de l'humanisme. C'est pour cela qu'en vingt sept ans – depuis 1434 jusqu'à 1461 – les Médicis dépen-

sèrent en différentes œuvres d'art six cent mille florins : ce qui fait environ trente millions de francs. Une somme folle, au taux de l'argent dans les premières années du quinzième siècle.

Mais il faut ajouter que vers 1450 la plupart des grands monuments de cette époque avaient été exécutés. Donatello, Michelozzo, Jacopo della Quercia, Ghiberti, Bernardo Rossellino, Agostino di Duccio, avaient rempli les églises de la Toscane et des Romagnes de leurs chefs-d'œuvre. À Rome Simone Ghini et Filarète avaient apporté cette première lueur de renaissance qui devait plus tard produire l'éclosion magnifique de Pie II et de Sixte IV. Presque tous les chefs-d'œuvre de cette époque datent de 1400 à 1450. Le tombeau du Pape Jean XXIII par Donatello et Michelozzo est de 1418; les portes du Baptistère de Florence par Ghiberti furent achevées en 1452; le *San Giorgio* du Donatello est de 1416; le tombeau de Leonardo Bruni par Bernardo Rossellino de 1444; tandis que la *Cantoria* de la cathédrale de Florence par Luca della Robbia est de 1431. Et l'on pourrait continuer dans cette revue sommaire des œuvres d'art produites à Florence et dans les différentes villes de la Toscane, pendant la première moitié du quinzième siècle. Ces artistes merveilleux avaient retrouvé une jeunesse nouvelle. Protégés par un seigneur magnifique, vivant dans un milieu intellectuel et raffiné, ayant comme conseillers ces esprits charmants et profonds à la fois qui furent les néo-platoniciens amis du grand Cosme, ils purent développer sans crainte leurs admirables facultés intellectuelles. Il faut rechercher dans les chroniques de cette période prépara-

toire les détails de la vie que menait un grand seigneur florentin au commencement du XV^e^ siècle. Gagnés par l'exemple des Médicis, les Tornabuoni, les Strozzi, les Rucellai, commençaient à apprécier ce culte de la Beauté, que les philosophes et les savants, chassés de la cour byzantine par les Turcs, avaient rapporté de Constantinople comme un trésor. Les bijoux, les étoffes précieuses, les broderies enrichissaient leurs demeures seigneuriales. Leurs femmes avaient une cour de poètes et d'artistes. Jamais, peut-être, dans l'histoire humaine – si ce n'est de nos jours – la femme n'avait joué un plus grand rôle dans l'évolution politique et esthétique d'une ville. Il suffit de songer à l'influence exercée par Isotta da Rimini et plus tard par Catherine Sforza dans les Romagnes, ou bien par cette Lucrezia Tornabuoni, qui fut la mère de Laurent de Médicis, dans la ville de Florence, pour comprendre et aimer toutes ces figures pensives et délicates qui peuplent les grandes fresques des Benozzo Gozzoli, des Pintoricchio et des Ghirlandajo, comme en un cortège glorieux.

Poètes comme la Tornabuoni ou guerrières comme Pantasilea Malatesta, qui fut nommée *Pantasilea furens* pour avoir organisé tout un escadron d'amazones, les femmes du XV^e^ siècle sont vraiment dignes de la gloire d'avoir inspiré les artistes de cette époque, unique dans l'histoire de la pensée humaine.

Et en effet, nous les retrouvons un peu toutes dans les tableaux ou dans les bas-reliefs des artistes de la première renaissance. Dans aucune autre période de l'histoire de l'art le paradis n'a été peuplé par des femmes vivantes

comme au XV^e^ siècle. Ces artistes et ces poètes nous ont créé des paradis artificiels, où, sur des pelouses toujours vertes, se promènent des anges et des saintes que tout le monde peut reconnaître. « Voilà les idoles que vous avez mis dans mon temple » devait s'écrier dans son mysticisme iconoclastique Frère Jerôme Savonarola: mais les sermons de l'ardent apôtre ne pouvaient guère avoir une influence considérable sur cette société brillante, élégante, raffinée et corrompue, qui semble vivre encore dans les pages bizarres et subtiles de ce bréviaire esthétique qui fut le *Songe de Polyphile*. Or, c'est au milieu de cette société que naquit et se développa un artiste qui, sans être aussi grand que ses contemporains, est parvenu à charmer, à travers les siècles, l'esprit des esthètes et des rêveurs. Mino da Fiesole, en effet, exerce sur nous cette influence de laquelle personne n'a pu se délivrer. Tout en lui reconnaissant ses maladresses de dessin, ses ingénuités de composition, ses fautes de perspective, les différents critiques d'art qui se sont occupés de son œuvre restent subjugués par le charme invincible de ses Madones pleines d'élégance et de rêve. C'est que, tout médiocre sculpteur qu'il soit, il nous représente un côté particulier de cette renaissance splendide. Son art, si maladif quelquefois et si profond dans sa mièvrerie, nous fait constater une fois de plus cette décadence qui nous frappe si souvent dans certains ouvrages des poètes ou des artistes du XV^e^ siècle. Et c'est en effet par cet esprit de décadence – qui est, hélas, un peu notre esprit! – que Mino da Fiesole a conquis son immortalité.

On connaît très peu de chose de la vie de Mino di Giovanni, qui – quoique né à Poppi dans le Casentin – fut nommé *da Fiesole,* probablement à la suite des travaux qu'il y exécuta vers 1460. Les contemporains ne devaient pas l'estimer beaucoup et Vasari nous fait savoir qu'il n'était autre chose qu'un habile imitateur de Desiderio da Settignano, son maître – ce qui est inexact – et qu'il ne put jamais passer au devant des autres car *chi va sempre dietro non passerà mai avanti* [1]). Mais Vasari connaissait vaguement cet artiste qui devait être naturellement submergé dans le flot victorieux des sculpteurs florentins de cette première moitié du siècle. Aujourd'hui, grâce aux recherches savantes de M. Milanesi, à quelque document nouveau publié par Gaye, par Louis Courajod et par le comte Gnoli, on est en état de reconstituer presque entièrement les dates principales de sa vie.

Il a dû naître en 1430 ou 1431, car en 1470, lorsque pour la première fois il fut inscrit au cadastre florentin, il déclara avoir 40 ans [2]). Venu de bonne heure à Florence, il dut se lier d'amitié avec Desiderio da Settignano qui, étant né en 1428, était de deux ans seulement plus âgé que lui. Certes, l'art élégant et raffiné de cet élève de Donatello exerça une profonde influence sur l'œuvre de Mino. Nous retrouverons, en examinant ses différentes sculptures, le même style et la même grâce, exagérée, poussée aux dernières limites, mais toujours visible. Il fut tellement pris par la manière de Desiderio, nous raconte Vasari, « que l'estimant meilleur que la nature, il se mit à le suivre en abandonnant – comme chose inutile – l'étude

de la verité: il fut ainsi artiste plus gracieux que profond » (*più aggraziato che profondo nell'arte*).

Et en effet nous retrouverons dans sa technique cette même manière délicate, un peu effacée, de traiter le marbre; cette souplesse exagérée des figures dont les longues jambes, les cous minces et subtils, les paupières lourdes et les hanches ondoyantes, nous font déjà pressentir les sculpteurs de la dernière renaissance florentine et ce prestigieux Benvenuto qui semble synthétiser toutes les grâces et tous les défauts de sa race épuisée.

Mais on est obligé de s'en tenir à ces indices de style, car on ne sait rien des premières années passées par Mino à Florence. Quelques historiens de l'art – M. Bode entre autres et Eugène Müntz – lui font faire un premier voyage à Rome vers 1454. Cette hypothèse est basée sur l'inscription que le premier de ces deux critiques a lue sous le buste de Nicolas Strozzi au musée de Berlin: NICOLAUS DE STROTIIS IN URBE MCCCCLIIII OPUS NINI. M. Bode et après lui Eugène Müntz et M. Leonardi dans son étude sur Paolo Romano nous font observer que l'erreur orthographique du nom ne signifie absolument rien et que Mino est trop souvent appelé de *Fiesole* et de *Florentia*[3]), pour savoir à quoi s'en tenir; que d'ailleurs les caractères du buste Strozzi sont ceux de son art, et que cette belle pièce de sculpture doit lui être attribuée sans crainte de contradiction. À toutes ces remarques le comte Gnoli répond négativement: le savant critique romain nous fait observer qu'en 1453 Mino avait à peine 23 ans, tandis que le buste en question est un ouvrage très avancé, d'une technique sûre et presque parfaite, telle qu'on

la rencontre dans les sculptures de sa maturité. Je suis, pour mon compte, tout à fait de l'avis du comte Gnoli. Car en dehors de l'âge de Mino, il y a à mon sens une autre circonstance qui nous fait écarter l'idée de ce voyage à Rome.

En 1894 – en effet – un banquier berlinois, Otto Hainauer, laissait au musée de sa ville un autre buste signé par Mino da Fiesole: celui du pharmacien – *speziale* – Alexis de Luca, daté de 1456. M. Bode n'hésite pas à accepter cette sculpture comme un ouvrage authentique de l'artiste toscan. Mais lui même est obligé de reconnaître que la technique le rapproche beaucoup plus du buste de Jean de Médicis qui est au musée de Florence. Or, comment expliquer cette différence entre le buste de Strozzi qui est d'un modelé plus franc quoique sculpté un an et demi ou deux plus tôt, et celui du pharmacien florentin qui est évidemment un ouvrage de jeunesse? En outre les registres de Nicolas V ne font aucune mention du nom de Mino da Fiesole. Ce pape, qui pourtant fut un des initiateurs de la renaissance romaine et qui appela près de lui plusieurs artistes illustres, n'employa pas le jeune sculpteur de Poppi. Il faudrait donc admettre qu'il fut appelé à Rome par Nicola Strozzi, dans le seul but de se faire faire son portrait, car peu de temps après nous le retrouvons à Florence où l'on n'a plus de ses nouvelles jusqu'à l'année 1461 dans laquelle il sculpta le buste du jeune comte Riccardo della Luna. C'est comme on voit une hypothèse inadmissible, qui doit nous faire douter de l'authenticité du buste de Berlin et de la possibilité d'un premier voyage de Mino da Fiesole à Rome, sous le pontificat de Nicolas V.

Il se rendit à Rome effectivement en 1463. Les registres du Pape Pie II nous conservent de nombreuses traces de ce voyage. Il travailla – avec Pagno da Settignano, avec Paolo Taccone et Isaia da Pisa – à la chaire de la bénediction dans la basilique Vaticane et – à ce que nous en dit Vasari – à un autel que le cardinal Camerlingue – Guillaume d'Estouteville – avait dédié à St. Jérôme dans une chapelle de S.te Marie Majeure. Je devrai m'occuper plus tard de ces travaux qui subirent le sort des œuvres d'art au xv^e^ siècle à Rome et furent dispersés. Ceux de la chaire, qui d'ailleurs ne fut jamais finie, durent être employés plus tard pour le ciboire de Sixte IV, lorsque ce pape abandonna l'idée primitive et preféra une terrasse ou *loggetta* aux élégances trop peu monumentales de la chaire de son prédécesseur. Lors de ce changement – en 1471 – cette chaire était presque finie; et c'est de là que Sixte IV avait donné sa première benédiction au peuple. Mais fixé le projet de la *loggetta*, l'architecture de la chaire (qui avait été dessinée par Meo del Caprino) fut démolie et les sculptures employées en d'autres ouvrages. C'est ainsi que nous retrouvons les douze apôtres, qui en étaient la décoration principale, dans le ciboire que Sixte IV fit faire dans l'église de St. Pierre. Démoli dans les travaux de Jules I ce ciboire resta abandonné dans le portique de l'église, jusqu'à ce que la plus grande partie de ses fragments trouva une place définitive dans les cryptes vaticanes, où on peut encore les voir.

Le même sort advint à l'autel du Cardinal d'Estouteville à Sainte Marie Majeure. Détruit par Sixte V, lors de l'édification de la chapelle Sixtine, il passa en fragments

au palais du Prince Strozzi, près de l'église de Jésus, où il resta ignoré pendant trois siècles environ. Ce ne fut que tout récemment, lorsque l'on démolit une partie du palais Strozzi pour l'élargissement du Corso Vittorio Emanuele, que M. Adolfo Venturi reconnut dans quatre bas-reliefs en marbre, illustrant la vie de St. Jérôme, bas-reliefs conservés dans la chapelle du palais, les restes de l'autel du Cardinal d'Estouteville et s'employa pour qu'ils fussent conservés dans un musée de la ville.

La municipalité de Rome, reconnaissant la justesse de ces vœux, déposa ces bas-reliefs au Musée artistique de Via Capo le Case, où ils se trouvent encore.

Ce premier séjour de Mino da Fiesole à Rome ne dura pas longtemps. En 1464 en effet il était de retour à Florence où le 28 juillet il se fit inscrire dans la corporation des sculpteurs, *l'arte della Pietra,* comme on la nommait alors. Il faut supposer qu'après avoir gagné à Rome une somme d'argent plus ou moins grande, il songea à rentrer à Florence pour s'y établir définitivement. C'est à cette époque que remonte son premier mariage avec Françoise, fille du menuisier Angelo di Barone, mariage qui donna à Mino une nombreuse famille. Les documents du cadastre, où il fut inscrit une première fois en 1470, un compte conservé par les moines dans leurs archives de la Badia, nous apprennent que Mino habita quelque temps une maison louée par ces mêmes moines dans le quartier de St. Jean[4]). C'est là que naquit son premier-né – il l'appela Julien, peut-être en l'honneur des Médicis – et c'est là que cet enfant mourût en 1466 âgé de trois ans à peine.

Il fut enseveli dans l'église de S. Maria in Campo sous une dalle où, avec les armes de Mino [5]), est gravée cette simple et touchante inscription: JULIANUS MINI SCULPTORI PRIMUS ET GENITUS 1466.

Quelque temps après, enrichi par les nouveaux travaux qu'il venait d'accomplir, Mino da Fiesole abandonna le quartier de St. Jean et acheta « *per suo abitare una casa posta in popolo di St. Ambrogio e nella strada maestra di porta alla Croce* » comme il résulte de sa deuxième inscription au cadastre en 1480, par laquelle nous savons qu'il vivait encore avec sa femme Françoise, et son fils Zanobi âgé de dix ans.

On connaît très peu de choses sur ses enfants [6]); nous avons vu Julien mort en 1466 étant encore fils unique: les dates de naissance des autres se suivent presque sans intervalles. Nous avons ainsi un Philippe né en 1469, un Zanobi en 1470, une Catherine en 1473, un Jean 1475, un Angelo 1479 et enfin un Martin qui naquit en 1481, deux ans à peine avant la mort de son père. Ces simples dates sont le seul souvenir de cette famille si nombreuse. Il ne paraît pas que les fils de Mino aient suivi son art ou s'ils le suivirent, ils ne réussirent pas à se faire distinguer. On sait seulement que sa fille Catherine se maria à un nommé Nanni di Francesco, personnage obscur de Papiano dans le Casentin, pays d'où la famille de Mino était issue.

Les années qui vont depuis 1464 jusqu'à 1470 sont pour Mino da Fiesole des années de gros travail. Nous le trouvons en effet, occupé soit au buste de Diotisalvi Nerone, soit au retable et au monument Salutati à Fiesole,

soit encore aux bas-reliefs pour l'église de St. Laurent – aujourd'hui à la Badia – soit au tabernacle de Volterra. C'est aussi à cette époque qu'il commence le monument au Comte Ugo de Toscane, monument qui reste parmi ses ouvrages les plus importants. Nous verrons ensuite, en examinant particulièrement ses différents travaux, quelle était sa technique et quelles furent les influences subies. Certes il dut faire de bonnes affaires, quoique les payements ne fussent pas très-réguliers, si bien qu'il dut recourir assez souvent aux moines de la Badia pour dégager les travaux sur lesquels il avait emprunté de l'argent, avant de les achever [7]). Ce fut peut-être cette incertitude financière ou mieux encore l'insistance de ses anciens camarades qui le décidèrent à rentrer à Rome où le Cardinal Barbo édifiait un monument à Paul II, son oncle, et où il paraît que Mino avait laissé un bon souvenir de travailleur habile. De travailleur habile ai-je dit, mais pas davantage, car les différentes anecdotes qu'on raconte du sculpteur florentin témoignent du peu d'estime dont il jouissait parmi ses camarades, car il fut avant tout un entrepreneur et Vasari même nous le montre assez vaguement en train de travailler « aiutando a' maestri che lavoravano alle opere di marmo e sepolture di Cardinali. » Laissant de côté l'histoire de la querelle avec Paolo Romano – querelle qui doit être attribuée à un autre artiste, comme je tâcherai de le demontrer – je me bornerai pour le moment à une anecdote recueillie dans les *Facetie* de Domenichi. Ces *Facetie* imprimées vers la seconde moitié du XVI^e^ siècle nous racontent que Mino da Fiesole, travaillant un

jour à une statue de St. Paul pour le pape, voulut la rendre si fine qu'il l'abima « or, étant le pape très fâché » c'est Domenichi qui parle « et se plaignant à messere Leone Alberti de cet achèvement malheureux, ce même messere lui répondit que Mino ne s'était pas trompé et que cette statue était la plus belle œuvre qu'il eût jamais faite [8]).

Ces différentes anecdotes, véritables ou fausses, nous démontrent que la renommée de Mino n'était pas très grande parmi ses contemporains. D'autre part, nous le trouvons constamment associé à d'autres sculpteurs. Il travaille avec Giovanni Dalmata au grand monument de Paul II, et avec Andrea Bregno au sépulcre de Riario et du Cardinal de la Rovere. Je ne saurais voir à Rome aucun ouvrage entièrement de lui, pas même le beau monument au Cardinal Forteguerri qui est pourtant une des œuvres à laquelle il a le plus travaillé. Quoi que ce soit, il vit à Rome pendant presque dix ans, depuis 1470 jusqu'à 1480. À Florence, il ne fait que quelques rapides voyages, si bien qu'en 1471 il doit signer un autre contrat avec Don Salvatore, abbé de la Badia, pour l'achèvement du tombeau au Comte Ugo. C'est entre 1473 et 1474 qu'il achève la plupart des travaux commencés depuis quelques années: le retable pour l'autel de St. Pierre à Perouse, la chaire de Prato, les bénitiers pour les églises de St. Martin et de Casaglia, les trois têtes d'anges pour la sacristie de la Badia. Mais depuis 1474 jusq'à 1480 – année dans laquelle, comme nous l'avons vu, il est inscrit pour la seconde fois au cadastre de Florence – les documents précis manquent. Rien ne nous empêche de supposer

qu'il vécut à Rome où il acheva les différents ouvrages qu'il avait commencés en même temps que le monument de Paul II.

Mais ces dix années écoulées et ces monuments achevés il rentra à Florence pour une dernière fois dans sa maison de Borgo alla Croce. Est-ce à ce moment, qu'il épousa en seconde noce cette Giana di Giuliano d'Antonio? M. Milanesi dans les notes sur sa vie nous fait savoir que sa première femme fut cette même Françoise avec laquelle il vivait encore en 1480 [9]). Or, comme son dernier fils Martin naquit l'année suivante, il est clair que sa première femme devait vivre encore à cette époque. Giana est donc la femme de ses deux dernières années, pendant lesquelles il continua avec empressement les différents travaux qu'il avait à finir: le monument au Comte Ugo, le tabernacle de St. Ambrogio et les bas-reliefs et les bustes qu'il avait laissé inachevés pendant ses voyages entre Rome et Florence.

Vasari nous raconte comment il mourut.

Un jour, se trouvant seul dans son atelier, il voulut soulever un gros bloc de marbre. Cet effort lui fut fatal. La fièvre le gagna et quelques jours après, il était mort. Cet événement survint le 11 juillet de l'année 1484.

Mino da Fiesole n'avait que 53 ans.

La veille de sa mort, se sentant faiblir, il avait appelé ser Giovanni Tolosani dal Colle, notaire, pour lui dicter son testament [10]).

Parmi les différents legs il y a en a un qu'il faut noter ici. Il s'agit d'un projet de façade qu'il laissat à l'œuvre de la Cathédrale de Florence [11]).

Vasari raconte dans la première édition de ses *Vies*, que Mino da Fiesole fit inscrire sur son tombeau cette épitaphe :

Desiderando al pari
Di Desiderio andar nella bell'arte
Mi trovai tra quei rari
A cui voglie sì belle il Ciel comparte.

Mais cette épitaphe est evidemment fantaisiste comme fantaisistes sont les descriptions qu'il nous fait de ses funérailles à Fiesole où il dit qu'il fut enseveli par ses amis. On sait au contraire par le registre des morts de Florence que Mino da Fiesole mourut dans sa maison de Borgo alla Croce et fut enseveli dans cette même église paroissiale de St. Ambrogio qu'il avait enrichie d'une de ses sculptures les plus gracieuses.

II

L'ART

Presque tous les écrivains qui se sont occupés de Mino da Fiesole, ont voulu constater son infériorité vis à vis des artistes contemporains. Nous avons vu les jugements sévères de Vasari et de Léon Battista Alberti: les opinions des critiques modernes ne sont pas bien différentes. Il est arrivé à Mino da Fiesole ce qui est arrivé à plusieurs artistes de cette époque féconde: les grandes figures de la renaissance ont effacé leur renommée ou – tout au plus – l'ont jetée dans l'ombre. À coté de Verrocchio et de Donatello, Mino da Fiesole – dont l'art exquis suffirait à la gloire d'un artiste dans un siècle moins bien partagé – doit apparaître aux observateurs superficiels comme un artiste

médiocre et presque indigne de la splendeur de la renaissance. Il faut reconnaître que presque tous les critiques sont de cet avis. « En face d'une sculpture de Mino », observe M. Molinier dans une étude publiée dans la *Gazette des Beaux-Arts* en 1882, « il faut se contenter de la première impression: on est habituellement charmé, mais il faut se garder d'approfondir. Ses figures sont des corps sans âmes.... » Et M. Perkins, l'historien anglais de la sculpture italienne, n'hésite pas à affirmer en parlant de Mino: « qu'avec toute la grâce victorieuse, le charme de ses ouvrages et leur suprême délicatesse de traitement, ils ont une uniformité de type qui – quoique sympathique au premier abord – finit par devenir ennuyeux. C'est d'ailleurs toujours le résultat des œuvres d'art dont le style est particulier sans être profond » [12]). Et je me borne à ces deux citations très significatives, quoiqu'au fond tous les critiques et les historiens aient adopté ce même style en parlant du sculpteur florentin.

Je dois affirmer de mon côté, que je ne partage pas ces jugements. Dans une époque de grandes individualités, Mino da Fiesole réussit encore à garder sa physionomie particulière et s'il subit par ci par là l'influence de quelque maître, il sait toujours y ajouter cette grâce un peu mièvre qui est un des caractères le plus significatifs de son talent. En outre il nous montre tout un côté de cette première renaissance: le côté morbide et décadent, qui semble prévoir, dès l'aurore, les splendeurs du couchant. Mino da Fiesole et Agostino di Duccio représentent, au milieu du XV^e^ siècle, le raffinement suprême de l'art.

Ils sont des intellectuels aussi bien que Sandro Botticelli et tiennent avec lui la place que Agnolo Poliziano ou Laurent de Médicis tiennent dans la poésie.

Je ne saurais ne pas insister sur ce point qui me semble capital.

Il se produit en effet – vers la moitié de ce *quattrocento* si splendide et si robuste – comme une tendance particulière qui semble s'éloigner de toute action environnante. Le phénomène le plus visible de cette diversion est peut-être ce curieux ouvrage du Père Colonna que j'ai déjà cité. L'*Hypnerothomachia Poliphili* – livre précieux dont les exemplaires comptent parmi les raretés bibliographiques de cette période – exerça une suprême influence sur les idées et les tendances de la seconde moitié du xv^e^ siècle. Il faut connaître ce livre obscur et souvent ennuyeux pour comprendre certains détours de la pensée esthétique de cette époque et certaines images allégoriques des artistes florentins. Au fond Polia, la belle femme que Polyphile poursuit dans son rêve à travers les labyrinthes des bois, les jardins merveilleux et les ruines somptueuses, est un peu l'idéal de bien des peintres et des sculpteurs de ce siècle. Nous la retrouvons un peu partout: autour des fontaines qui peuplent leur paradis fantastique, dans les cortèges qui se promènent sur les places de Florence, voire même sur les autels où elle devient très aisément la S.^te^ Vierge toute puissante.

Or, Mino da Fiesole fut une des manifestations les plus directes de cet esprit. L'anecdote même, rapportée par Domenichi, nous montre avec l'ironie subtile d'un écrivain du

XVI^e siècle, le caractère principal de son art. Ce caractère consistait particulièrement dans une extrême finesse. Sous son ciseau les figures humaines perdent un peu de leur réalité, ondoient vaguement entre le rêve et la vie. On dirait même que cette qualité s'accentue avec l'âge: tout ce qu'il avait d'âpreté et de violence semble se perdre dans ses dernières années et – sous ce point de vue – le monument du jeune Tornabuoni dans l'église de la Minerva à Rome, est d'un charme particulier. C'est surtout dans le type féminin, dans les bas-reliefs des Madones, ou dans les allégories des Vertus, que Mino da Fiesole montre une puissance singulière.

On pourrait lui réprocher peut-être de ne voir qu'un type de femme: cette délicieuse jeune fille, si frêle et souriante, dont le buste est aujourd'hui au musée de Berlin. C'est une figure d'une délicatesse suprême, aux traits irréguliers, au profil maladif. On dirait une de ces jeunes filles florentines, telles qu'on les voit encore dans les faubourgs de la ville, d'une pâleur diaphane et d'un charme troublant. Cette figure unique, vous la retrouverez un peu partout dans les œuvres de Mino: il en garde le précieux souvenir et jusqu'au dernier jour de sa vie ne manque pas de nous la montrer sous les traits d'une sainte Vierge ou sous les formes d'une allégorie.

Car Mino da Fiesole – il est nécessaire de le noter – est un des rares artistes de son époque qui ne perdit jamais les caractéristiques de sa race. À Florence comme à Rome il reste florentin. Tandis que les autres artistes – peintres, sculpteurs et architectes – subissaient l'influence de l'art romain, lui seul paraît étranger à toute sugges-

tion. Nous verrons plus tard comment une grande partie des travaux qui lui sont attibués, ne peuvent être positivement de sa main. Ainsi l'Autel de S.te Marie Majeure, le Tabernacle de S.te Marie in *Trastevere,* l'Ange même de l'église espagnole de St. Jacques ne peuvent être issus de son ciseau. Il garda jusqu'au dernier jour de sa vie, une grâce frêle et charmante et cette mièvrerie qui lui assigne une place toute spéciale parmi les sculpteurs du XVe siècle.

Regardez ses Madones: elles sont avant tout de grandes dames, épuisées par l'ancienneté de leur race. Leurs cous sont longs et minces, leurs figures un peu maigres, les pommettes saillantes, les nez effilés, leurs yeux, très souvent asymétriques, se voilent sous de lourdes paupières; leurs bouches légèrement retroussées aux coins, ce qui leur donne une expression narquoise et dédaigneuse, se ferment tenaces, peu disposées au rire et même au badinage insignifiant. Tout le reste du corps exprime ce même sentiment aristocratique et raffiné: les épaules tombantes forment une ligne de délicatesse et de femminilité; les seins sont petits, fermes et virginaux; les bras minces, les mains larges et nerveuses aux doigts longs, légèrement carrés à l'extrêmité; les hanches absentes, souples sous l'ondoiement léger des vêtements de voile. Telles sont les Madones que Mino da Fiesole sculpta sur les autels de Toscane ou de Rome: depuis celle du retable de Fiesole qui est parmi les premières, jusqu'au bas-relief charmant de Santa Maria del Popolo ou de Santo Spirito.

On retrouve la même continuité dans les monuments funèbres. Lorsque Mino da Fiesole arriva à Rome en 1463,

le style funéraire s'épanouissait en une forme nouvelle. Sans arriver aux conclusions de M. Steinmann, qui voit en Jsaia da Pisa un innovateur et dans son monument à Eugène IV, dans le cloître de San Salvatore in Lauro [13]), un ouvrage tout à fait original, il faut pourtant reconnaître que le sculpteur pisan avait apporté quelque profonde modification aux architectures traditionelles. Au fond, le sépulcre du pape Condulmier est une dérivation du sépulcre que Michelozzo et Donatello avaient sculpté pour Jean XXIII dans le Baptistère de Florence. En choisissant les élements décoratifs de ce dernier et en se souvenant de l'organisme architectonique des Cosmates, il parvint à créer un heureux pastiche qui survécut pendant presque un siècle sous les différents pontifes qui se succédèrent au Vatican. Mino da Fiesole, pourtant, n'accepta pas cette transformation romaine d'un prototype florentin. Il resta fidèle toute sa vie, aux modèles classiques de Desiderio da Settignano et de Bernardo Rossellino: un grand arc soutenu par des colonnes ou par des gracieux pilastres, sous lesquels repose le mort, contre une paroi simplement architectonique. C'est ainsi qu'il conçoit le monument du Pape Paul II au Vatican et celui du cardinal Forteguerri à S.te Cécilie: c'est ainsi qu'il imagine les tombeaux florentins du comte Ugo et du chevalier Giugni à la Badia. Quant aux autres monuments romains, nous verrons plus tard la part que Mino da Fiesole prit à leur exécution.

C'est surtout ici que l'on retrouve les traces de l'influence de Desiderio. Mais il nous serait difficile aujourd'hui de déterminer avec exactitude où ces influences finis-

sent. Certes, il y a du vrai dans l'affirmation de Vasari, et Mino da Fiesole quoique ne pouvant pas être le disciple de Desiderio da Settignano, en subit tout de même la grâce exquise et l'élégance triomphale. Mais le tempérament de Mino s'affirme avec une personnalité plus vibrante. Il est, avant tout, le sculpteur de la femme et c'est à lui plus qu'à son médiocre contemporain que conviendrait le surnom de « Maître des Madones de Marbre » car si le monument du comte Ugo est une reproduction plus ou moins fidèle de celui que Desiderio sculpta pour le gonfalonier Marsuppini en l'église de Santa Croce, les Madones des retables et des sépulcres sont tout à fait différentes. Il suffit de comparer le bas-relief du Palais Panciatichi à Florence – une des rares Madones qui peuvent être attribuées avec certitude au ciseau de Desiderio – avec les nombreuses saintes Vierges de Mino da Fiesole pour en voir les différences fondamentales. La Madone de Desiderio se rapproche plus intimement du type classique, ses draperies abondantes ont un gracieux mouvement de plis, la ligne générale de la composition est plus harmonieuse et plus digne, le mouvement de l'Enfant plus naturel, les traits des figures plus ronds et plus impersonnels.

En un mot – la Madone de Desiderio est une divinité, tandis que les nombreuses Madones de Mino da Fiesole sont les Tornabuoni, les Strozzi, les Sforza, ou n'importe quelles grandes dames intellectuelles et dédaigneuses de cette société florentine qui pouvait encore dicter au monde les lois de l'élégance et de la courtoisie. Voilà, selon moi, la caractéristique de cet artiste qui fut assez humble

dans sa vie pour ne se croire autre chose qu'un simple tailleur de pierre. Mais il faut lui reconnaître aussi une grande souplesse de technique. Certes, à la fin du XV^e^ siècle, lorsqu'à travers les premières élégances d'Andrea Sansovino on pouvait songer aux formes puissantes de Michelange, cette grâce si fine et si subtile, pouvait apparaître comme la maladresse d'un artiste impuissant. Ce qui expliquerait encore une fois le ton complaisant avec lequel en 1585 – un siècle juste après sa mort – le bon Domenichi racontait l'anecdote de la statue gâtée par trop de finesse. Mais si cette critique peut-être expliquée chez des artistes qui avaient été accoutumés aux lignes surhumaines du Buonarroti, elle devient tout à fait inconcevable chez les écrivains modernes, plus proches de l'art de Mino et mieux disposés à le comprendre.

On a souvent répété que Mino da Fiesole ne savait pas dessiner, que ses figures sont très incorrectes et les perspectives absolument indignes d'un véritable artiste. Certes, on est surpris quelquefois de voir dans son œuvre des ingénuités de composition et de dessin: mais il faudrait d'abord établir rigoureusement quelles sont les sculptures qu'on peut attribuer avec certitude au sculpteur de Poppi. Jusqu'à présent cette liste n'a pas encore été dressée. Les catalogues de M. Louis Courajod et ceux de M. M. Bode et Wilhelm von Tschudi sont remplis d'inexactitudes et de fausses attributions.

Or il est curieux de remarquer, que la plus grande partie des critiques se base principalement sur ces sculptures qu'un examen plus attentif devrait exclure de l'œuvre de Mino. Les Bas-reliefs de Santa Maria Maggiore,

le Tabernacle de Santa Maria in Trastevere, un Médaillon grotesque au Musée de l'arsenal à Paris, fournissent un abondant matériel pour soutenir la thèse de sa médiocrité. Peut-on admettre – se demande-t-on – qu'un véritable artiste puisse sculpter des statuettes aussi mauvaises que celles qu'on conserve dans la sacristie de S.^te^ Marie Majeure? Et aurait-il jamais conçu, cet artiste véritable, un ange aussi risible que celui qui soutient la petite porte dorée dans le tabernacle de Santa Maria in Trastevere? La réponse ne laisserait aucun doute, si ces sculptures appartennaient véritablement à Mino da Fiesole. Mais je crois – et je tâcherai bientôt de le démontrer – que ni celles là, ni bien d'autres encore ne doivent être cataloguées dans une liste rigoureuse de ses ouvrages.

Mino da Fiesole avait une façon toute particulière de dessiner et les deux rares exemplaires que nous possédons au Cabinet des estampes, dans le Musée des Offices, nous demontrent avec quelle grâce et avec quelle élégance il concevait la forme extérieure des images[14]). Il conservait toujours l'élégance dans le mouvement. Ses anges sont pleins de véhémence: ils ont ce bel *impeto* qui nous les montre comme transportés sur un vent de passion. Il aime les vêtements légers, qu'il sait draper avec une délicatesse exquise autour des membres un peu frêles de ses éphèbes charmants. Les plis de ces vêtements n'ont pas l'abondance du Verrocchio, ni la solennité classique de l'école romaine. Il reste florentin et *quattrocentista,* jusqu'à la fin de ses jours, sans rien comprendre au mouvement qui venait de se produire autour de lui et qui allait

éclore bientôt dans ce précurseur du baroque que fut l'aîné des Sansovino. C'est pour cela que les Madones qu'on peut lui attribuer avec certitude ont une élégance toute particulière et conservent cette souplesse des membres et cette harmonie des vêtements qui fut une des particularités les plus pures de l'école toscane.

Cette recherche de souplesse et de délicatesse le porta à travailler le marbre d'une façon toute personnelle. Mino da Fiesole est surtout et avant tout un maître de la technique. Le tailleur de pierres savait comme le ciseau devait être manié. On dirait que sous sa main le marbre devient tendre et malléable comme une terre. On lui a souvent reproché d'être mou: mais cette mollesse du modelé dérive justement de son extrême délicatesse. Analysez n'importe laquelle de ses figures et vous y retrouverez toujours ce même soin, cet amour du fini qui lui font caresser – qu'on me passe le mot – le marbre auquel il travaille. Jamais son ciseau n'aura une âpreté ou une violence. Les bouches toujours très grandes et très nobles finissent par une souplesse qui atténue toute dureté des traits, les yeux en amande ont une coupe sinueuse, qui leur donne une langueur inattendue; les prunelles rondes sont travaillées avec le trépan, les cheveux ondoyants chez les femmes, assez longs et frisés chez les enfants, forment une gracieuse couronne autour du front – qui est toujours très découvert comme l'exigeait la mode d'alors – et permettent au sculpteur d'exercer son imagination de décorateur. Mino da Fiesole, peintre, aurait été le peintre de la femme, amoureux de l'élégance féminine et des somptuosités du luxe.

On voit avec quel plaisir il drape les voiles et les jupes de ses figures allégoriques: il ne néglige aucun détail des broderies ou des bijoux; il nous indique chaque bouton, chaque frange, chaque galon. Et toujours avec un modelé minutieux et modeste à la fois, qui semble envelopper le marbre d'une caresse profonde. Et remarquez, que Mino da Fiesole fut essentiellement l'artiste du marbre, méprisant le bronze qu'il devait trouver trop brutal et la terre cuite qui lui devait apparaître trop facile.

Mais, comme je l'ai déjà dit, pour bien comprendre la grâce victorieuse de cet artiste charmant, il faut avant tout épurer son œuvre, en l'allégeant d'un lourd héritage qui ne lui appartient pas. Il y a dans sa vie, aussi bien que dans son œuvre, un côté tout obscur, qui ne nous permet pas de regarder avec assurance les choses admirables que cet enfant de la renaissance nous a léguées. Le temps est venu, je crois, d'éclairer ces ténèbres et de soulever le voile qui nous cache la vérité.

III

MINO DA FIESOLE ET MINO DEL REAME

Une histoire exacte des monuments romains pendant le XV^e^ siècle est aujourd'hui presque impossible. Les historiens et les critiques d'art se taisent à leur propos. Éblouis par la gloire de Michel-ange et de Raphaël ils négligèrent comme indignes de leur interêt les artistes qui avaient travaillé sous les papes de la première renaissance. Plus tard la gloire catholique du Bernin et le renouvellement de la ville détruisirent la plupart des monuments dont les fragments dispersés dans les souterrains des églises ou dans les couloirs des sacristies restèrent abandonnés et oubliés jusqu'à nos jours. Les guides, les catalogues, voire les vies des papes écrites au XVI^e^, au XVII^e^ et au XVIII^e^ siècle, ne font aucune mention des ouvrages de la première renaissance et des artistes auxquels nous les devons. Tout ce qui précède les grandes œuvres de

Jules II ou de Léon X est vaguement indiqué, sans trop de détails et sans aucun interêt. C'est pour cela peut-être que l'histoire de l'art, sur la foi de Vasari et des écrivains qui lui ont succédé, n'est qu'une continuelle répétition, où les trois ou quatres noms des artistes connus et acceptés reviennent sans cesse dans des ouvrages disparates.

Un patient travail de recherche a été fait en ces dernières années avec un résultat très restreint. Les savantes publications de M. Eugène Müntz sur *les Arts à la Cour des Papes,* les recherches de M. Adolfo Venturi et de M. Steinmann ont presque totalement changé les attributions anciennes en nous révélant un nombre presque inépuisable d'artistes inconnus. Mais en même temps la plupart des ouvrages dispersés dans les églises et dans les édifices de Rome ne peuvent être attribués avec certitude qu'à un nombre tout à fait restreint de ces artistes. Une déplorable confusion règne dans le registre des payements faits par les papes au XV^e^ siècle. Les noms les plus différents et les plus inattendus s'entrelacent sans ordre et nous montrent toute une armée d'architectes, de charpentiers, de sculpteurs, de tailleurs de pierre, de peintres et de badigeonneurs employés dans les différents travaux que Pie II, Sixte IV ou Innocent VIII entreprirent dans la ville éternelle. Et tandis que tous ces noms passent sous nos yeux éblouis, les marbres restent muets et ce n'est qu'avec une peine infinie que le critique d'art peut se hasarder à reconnaître une paternité aux monuments funèbres, aux bas-reliefs, aux fragments sans nombre dispersés dans les églises romaines [15]).

À l'époque où Mino da Fiesole vint à Rome pour la première fois, il y trouva déjà installés les nombreux artistes que Pie II avait appelés pour les travaux du Vatican. Grâce aux derniers documents publiés, nous pouvons reconstituer assez exactement la vie artistique de cette période. Malheureusement ce Pape, illustre sous tant de rapports, fut plus humaniste qu'artiste et préféra la conservation des anciens monuments à la gloire d'en édifier de nouveaux. Préoccupé par les travaux de sa ville de Pienza, il aima Rome d'un amour attiédi et s'il reprit le projet de Nicolas V pour la construction d'une nouvelle basilique de Saint Pierre, il le fit sans enthousiasme et avec une impardonnable lenteur.

D'autre part les documents publiés se rapportent presque tous aux artistes qui travaillèrent pour le Pape. Ces architectes, ces sculpteurs, ces peintres formaient des compagnies distinctes et assez nombreuses, travaillaient ensemble aux mêmes monuments et assez souvent parcouraient la province pour y entreprendre des travaux pour les couvents, les corporations religieuses et même pour les particuliers. Dans une lettre de 1491, nous voyons en effet Antoniazzo Romano, un peintre qui jouit d'une grande popularité sous le pontificat de Sixte IV, décrire sa compagnie d'artistes et de praticiens – *turba di lavoranti* – en train d'accomplir les décorations du château des Orsini à Bracciano [10]). Le même fait se reproduisait un peu partout, et bien des monuments romains de cette période appartient à plusieurs artistes à la fois, qui en exécutèrent les différentes parties.

Mais comme je l'ai déjà remarqué, on ne sait pas où l'ouvrage de chacun commence et où il s'arrête; sans tenir compte des noms qui sont très nombreux pour ce qui se rapporte aux travaux publics des papes et en très petit nombre pour les sépulcres et les monuments des particuliers.

Pour ce qui se rapporte à Mino da Fiesole, ce même fait se reproduit dans son second séjour à Rome, sous le pontificat de Sixte IV. C'est à cette période que remontent la plupart de ses ouvrages et Vasari même nous le montre en train de travailler avec d'autres artistes, aux monuments des papes et des cardinaux. On sait, aujourd'hui, quels furent ses collaborateurs dans les monuments funèbres de Paul II et des cardinaux Riario, Ferricci et della Rovere. Ces Giovanni Dalmata et ces Andrea Bregno, des noms inconnus jusqu'à hier, jouent dans son deuxième voyage le même rôle que jouèrent autrefois les sculpteurs de l'école romaine: Paolo Tacconi et Jsaia da Pisa. Mais l'art de Mino est si personnel et si caractéristique, qu'on peut très aisément reconnaître ce qui lui appartient. À côté des formes un peu lourdes et d'une noblesse toute classique des artistes qui travaillèrent avec lui, ses Madones se font admirer par leur grâce toute florentine et par leur expression absolument moderne. Il ne peut pas exister de doute sur les différents ouvrages exécutés par Mino da Fiesole à Rome pendant ces deux séjours. Mais il existe quand même un point obscur, qu'il nous faut élucider. Il s'agit de savoir quel fût le personnage assez mystérieux dont nous parle vaguement Vasari sous le nom

de Mino del Reame et quelles sont les œuvres qui lui appartiennent.

Jusqu'à présent les différents écrivains qui se sont occupés de Mino da Fiesole ont complètement négligé cet artiste méridional qui portait le même prénom et qui travailla en même temps que lui dans les églises romaines. Il est arrivé à ce sculpteur ce qui arriva jadis au peintre Botticini: la ressemblance du nom avec celui de Botticelli, son amitié avec ce dernier et le caractère de sa peinture l'effacèrent de l'histoire de l'art. Ce n'est qu'après de longues recherches qu'on commença à reconnaître la plupart de ses ouvrages, admirés jusqu'à nos jours comme des chefs-d'œuvre de Sandro Botticelli.

Mais l'histoire de Mino del Reame demeure toujours mystérieuse et obscure. Excepté l'anecdote relatée par Vasari dans le bref chapitre où il groupe l'histoire de Paolo Romano, de Mino del Reame, de Camicci et de Baccio Pontelli, on n'en sait absolument rien. Dans son traité Filarète [17]) nous parle aussi vaguement d'un artiste nommé Dino qui aurait travaillé à Rome vers la moitié du XV^e^ siècle, tandis que dans la vie de Mino da Fiesole ce même Vasari nous indique en passant un Mino ou plutôt un Dino del Regno qui aurait travaillé au monument de Paul II. De nos jours l'existence de ce Mino a été très contestée et si ce n'était Stanislao Fraschetti, dont la mort a été un deuil profond pour l'histoire de l'art, et après lui M. Schmarsow, l'existence de Mino del Reame était destinée à passer parmi les nombreuses inexactitudes que les écrivains modernes reprochent à Vasari [18]).

Voyons d'abord, ce que Vasari nous raconte à propos de cet artiste. En parlant de Paolo Romano dans la seconde édition des *Vies* il écrit: « .... Paul Romain et Mino del Reame du même âge et de la même profession, mais très différents dans l'espèce de mœurs et dans l'art. Car Paul fut modeste et habile, tandis que Mino, quoique ne pouvant lui être comparé en habilité, fut prétentieux et hautain, avait un maintien orgueilleux et tenait des discours fanfarons. Or, un jour, comme Pie II avait commandé une statue à Paul, sculpteur romain, il en fut si envieux et il agaça de telle sorte son rival, que celui-ci, quoique d'un naturel humble et bon, fut obligé de s'en ressentir. Et puisque Mino del Reame lui avait proposé par fanfaronnade de parier avec lui mille ducats à qui ferait une meilleure image et tout cela dans l'espoir que Paul n'accepterait pas, en le connaissant comme homme contraire à tout ennui, il finit par accepter l'invitation. À moitié repenti, Mino réduisit son pari à cent ducats et par simple point d'honneur accepta le jeu. Les travaux exécutés, la victoire revint à Paul, comme à celui qui en était le plus digne, tandis que Mino fut jugé comme une personne plus habile dans les discours que dans les ouvrages. »

À ce petit récit, dans lequel se résume toute la vie de Mino del Reame, Vasari ajoute quelque indication sur ses œuvres et nous raconte qu'il travailla dans plusieurs églises de Naples, dans le couvent de Montecassino, où il fit un sépulcre, et à Rome, où il sculpta les deux statues de St. Pierre et de St. Paul (actuellement dans la sacristie du Vatican), la statue de St. Paul au pont St. Ange

et, en partie, le monument de Paul II. Malheureusement ces indications sont inexactes et d'après les derniers documents publiés par le comte Gnoli et M. Leonardi, on sait que les statues attribuées à Mino del Reame sont au contraire de Paul Romain, et les haut-reliefs du monument de Paul II, furent exécutés probablement sous la direction de Mino da Fiesole, par Giovanni Dalmata, qui les signa de son propre nom. Quelles sont donc les ouvrages de Mino del Reame à Rome ?

Je crois qu'on peut sans contredit lui attribuer le maître-autel de Santa Maria Maggiore, le Tabernacle de Santa Maria in Trastevere et l'Ange soutenant les armes du roi d'Espagne, sur la porte de l'église du Sacré-Cœur de Marie à la place Navona. À ces ouvrages on pourrait ajouter les bustes de Nicolas Strozzi et de Paul II, dont l'un comme nous l'avons déjà vu est au musée Royal de Berlin, et le second dans les appartements de l'ambassadeur d'Autriche au Palais de Venise.

Si l'on examine ces travaux en les comparant avec ceux de Mino da Fiesole, on est avant tout frappé des différences de style qui les distinguent. Autant les Madones de Mino da Fiesole sont élégantes, légères, – je dirai presque – diaphanes, autant celles-ci sont épaisses, lourdes et sans grâce. Comparez les bas-reliefs de l'abside de Santa Maria Maggiore avec n'importe quel ouvrage, issu du ciseau du sculpteur florentin, et vous serez frappé à votre tour de cette différence. Mais ce qui est plus significatif encore, c'est que tous les écrivains qui se sont occupés de Mino da Fiesole, ont remarqué ce change-

ment imprévu de style et ont tâché de l'expliquer par l'influence de l'art romain sur la technique délicate de l'artiste toscan. Mais je ne crois pas que cette explication puisse être prise au sérieux. Car si Mino avait subi cette influence, elle aurait dû définitivement le changer, tandis que nous le retrouvons identique aux premiers jours de son arrivée à Rome, dans le monument Tornabuoni, qui est de 1480, dernière année de son séjour dans la ville éternelle. Mais, pour mieux comprendre la distance qui sépare les deux artistes, je tâcherai d'examiner séparément les trois ou quatre œuvres d'art qui nous occupent.

Voyons, d'abord, le maître-autel de Santa Maria Maggiore. Vasari raconte – c'est encore à lui qu'il faut recourir – que pendant son premier séjour à Rome, Mino da Fiesole fut chargé par le cardinal d'Estouteville, de lui faire l'autel en marbre où était déposé le corps de St. Jérôme, dans l'église de Sainte Marie Majeure « avec des épisodes de sa vie en bas-reliefs: et il le fit à la perfection en y ajoutant le portrait du cardinal »[19]).

Il ne s'agit pas, comme on le voit, du baldaquin qui recouvrait le maître-autel, mais tout simplement de l'autel de St. Jérôme dont les débris sont aujourd'hui conservés, comme nous l'avons dit, au musée municipal de Rome. Quant au maître-autel, Vasari n'en fait pas mention et semble l'ignorer parfaitement, bien qu'il dut avoir une bien plus grande importance. On sait, du reste, comment Siste V démolit à la fin du XVI^e^ siècle cet autel de St. Jérôme. Les écrivains des siècles successifs, ignorant son existence, commencèrent à considerer le maître-autel, qui

d'ailleurs était signé *Opus Mini*, comme l'ouvrage disparu de Mino da Fiesole. Et la première erreur commença par là.

Les critiques modernes, pourtant, se trouvaient devant une autre difficulté. Si Mino da Fiesole avait accompli son travail pendant son premier séjour à Rome, c'est-à-dire en 1463, comment pouvait on expliquer l'inscription du cardinal d'Estouteville, inscription publiée en 1621 par De Angelis dans son ouvrage sur la basilique Libérienne, selon laquelle les grands travaux de cet illustre prélat français remontaient à 1474? Le comte Gnoli, tâcha de surmonter cette difficulté avec beaucoup d'adresse[20]): mais cette date reste selon moi, un témoignage précieux à l'appui de notre thèse. D'autre part, comme il est persuadé que la différence de technique, qui singularise cet ouvrage, dérive de l'influence de l'art romain, il aurait fallu que cette influence fût bien grande, presque foudroyante, vu que Mino aurait exécuté ce baldaquin à peine arrivé à Rome la première fois!

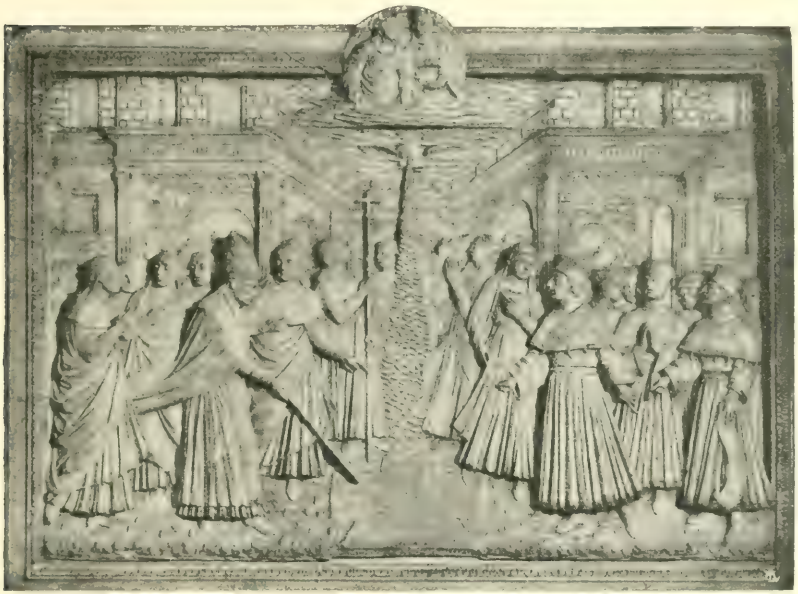
Grâce au dessin publié par De Angelis en 1621 dans son livre sur la basilique Libérienne, on connaît la structure de ce baldaquin. Il ne différait pas des autres et conservait le type des baldaquins romains: quatre sveltes colonnes qui soutenaient une espèce de voûte entourée par des bas-reliefs et décorée par de nombreux médaillons aux images des saints. Au milieu un bas-relief de la Sainte Vierge et aux angles quatre statuettes de prophètes.

Ce baldaquin resta en place jusqu'à la moitié du XVIII^{e} siècle: démoli par Benoît XIV, qui voulait décorer le maître-

autel avec les quatre grandes colonnes de porphyre qu'on y voit de nos jours, les différentes sculptures furent dispersées dans l'église: on mura les bas-reliefs dans le tambour de l'abside – où ils sont restés – et les autres fragments dans la confession, d'où ils passèrent en 1872 dans les différentes chambres de la sacristie. À cette occasion les chanoines de l'église vendirent à un marchand d'antiquités les quatre statuettes d'angle et au comte Strogonoff – à ce qu'on nous a dit – une Madone qu'il conserve parmi les admirables collections de son Palais de via Sistina[21]).

Or, examinons de près la technique de ces sculptures. Les quatre grands bas-reliefs représentent des histoires de la Vierge: la Nativité, l'Adoration des rois Mages et l'Assomption. Le dernier se rapporte à la légende du patrice Jean et du Pape Libère, légende de l'origine de la basilique. Le *Liber pontificalis* raconte en effet que la nuit du 14 au 15 août de l'année 434, le pape Libère et un patrice romain, nommé Johannes, virent en rêve que de la neige était tombée sur l'Esquilin. Frappés par les circonstances qui accompagnaient ce rêve, ils se rendirent en procession à l'endroit indiqué qu'ils trouvèrent en effet blanchi. Alors le Pape avec sa crosse, traça sur cette neige le plan d'une église qu'il fit de suite bâtir. C'est cet épisode qui est représenté dans le bas-relief central de l'ancien autel[22]). Il suffit de jeter un regard sur cette sculpture pour voir immédiatement les différences fondamentales des deux artistes. Les figures en sont lourdes et trapues, les têtes rondes et courtes, les cheveux durs et drus, les traits énergiques et volontaires, un peu gros-

siers, sans noblesse. Dans le cortège du Patrice Jean, les femmes ont l'air de Matrones romaines issues de quelque sarcophage et leurs corps sans grâce, mais pleins de robustesse sont enveloppés dans des peplums dont les plis



Rome. – Basilique de S.te M. Majeure
Pape Libère trace sur la neige le plan de l'église

tombent droits, parallèles, et égaux d'une symétrie toute géométrique.

Les mêmes caractères se rencontrent dans les autres bas-reliefs et précisément dans l'Adoration des Mages. Ici le cortège des cavaliers, avec des chevaux et des singes, conduits à la chaîne, fait songer au cortège du roi Alphonse dans les bas-reliefs de son arc de triomphe à Naples. L'artiste qui modela cette scène avait certainement

vu les sculptures du Château et il s'en était souvenu. Et c'est justement ici que la différence éclate d'une manière évidente. Comparez les chevaux si pleins de force et même de vérité à travers leur allure classique de cet

Rome. – Basilique de S.te M. Majeure
L'Adoration des Rois

artiste inconnu, avec les chevaux grotesques que Mino da Fiesole sculpta dans le bas-relief de l'autel de St. Jérôme – qui devrait dater de la même époque – et vous vous rendrez compte de l'impossibilité que les deux ouvrages soient issues du même ciseau. D'ailleurs, l'artiste du baldaquin de Santa Maria Maggiore était un observateur de la nature et des animaux. Il y a dans le bas-relief de la Crèche, des brebis, un âne et un bœuf, d'un naturalisme admirable et d'une observation parfaite, bien différente de

celle qui inspira à Mino da Fiesole les mulets et le lion de son Saint Jérôme.

Mais il faut surtout rechercher le naturel des deux artistes dans les figures de femmes et d'enfants. Ici nous sommes loin de la grâce ondoyante et élégante des Madones de Mino da Fiesole. Les figures sont rondes, aux traits grossiers, les bouches petites, les yeux mi-clos, les membres d'une épaisseur grotesque. Cet artiste ne sait pas donner un mouvement gracieux et svelte à ses personnages qui restent figés dans des poses rigides sans aucune expression. En outre tandis que Mino a toujours adopté les costumes florentins de la Renaissance, même dans les Madones romaines des tombeaux Riario, Ferricci ou della Rovere, le sculpteur de Santa Maria Maggiore suit au contraire la tradition romaine, et toutes ses Madones sont habillées comme les *orantes* des catacombes ou comme les Vierges des mosaïques byzantines. Dans les bas-reliefs de la Crèche et de l'Assomption où la Sainte Vierge est transportée au Ciel par un cortège d'anges qui entourent l'amande traditionnelle d'où elle s'élance dans une pose grotesque de danseuse, la différence des deux styles apparaît d'une façon remarquable. Mais c'est surtout dans la Madone qui couronnait le baldaquin et qui est signée Opus Mini à grandes lettres, qu'elle est évidente. Ni le style, ni le sentiment, ni même la manière de traiter le marbre n'ont ici rien de commun avec le talent de Mino da Fiesole. Il s'agit d'une grosse matrone aux traits caractéristiques de l'école romaine sans aucune de ces finesses et de ces élégances qui étaient propres

au sculpteur toscan. Elle est drapée d'une étoffe abondante qui retombe lourdement en gros plis rigides et qui n'a pas la légèreté des gazes de Mino da Fiesole; ses cheveux, partagés en deux bandeaux sur un front très bas, ne se rapprochent en rien des coiffures gracieuses et des fronts excessivement dénudés des dames florentines; l'enfant, assis sur le genou droit, n'a aucune expression de vie, et tend son bras gauche, la main largement ouverte, dans une pose de mannequin. La technique même nous révèle un autre artiste. Nous sommes bien loin des caresses savantes et des transparences de Mino da Fiesole. Ici l'artiste est un praticien grossier, qui traite le marbre en âpres coups de ciseaux. Examinez la bouche de la Madone; courte, sans cette sinuosité gracieuse des bouches sculptés par Mino, coupée droite dans le marbre, par une main qui ignorait les raffinements d'une technique savante. On pourrait dire de même, des yeux et des mains, des plis du cou, des bras et des jambes, tracés rudement sans aucune souplesse et – ce qui importe plus – sans aucune expérience du métier.

Rome. – Basilique de S.te M. Majeure
La Vierge et l'Enfant

Cette différence est si frappante, que presque tous les critiques d'art ont dû la constater. Mais, trompés par l'idée préconçue que ces ouvrages devaient appartenir à Mino da Fiesole, ils ont cherché des raisons plus ou moins ingénieuses pour en donner une explication quelconque. Il est intéressant de comparer les jugements de divers critiques; M. Steinmann, par exemple, écrit: « Pourtant le Mino des autres époques a eu un idéal différent pour ses Madones, où il met plus de grâce que d'amour maternel » [23]). Et pour expliquer cette diversité il recourt à l'hypothèse que le sculpteur toscan aurait voulu recopier la Madone byzantine qu'on vénère dans l'église de S.te Marie Majeure. Quant à M. Perkins, il est encore plus décisif dans son jugement, car il arrive à attribuer toutes les œuvres romaines de Mino da Fiesole à quelqu'un de ses imitateurs. « All this Works » il écrit « may properly be classed as the works of some Mino's imitators » [24]).

Et la même opinion est exprimée par M. Von Tschudi, qui affirme que la Madone de Santa Maria Maggiore devait être sculptée par quelque artiste de l'Italie septentrionale sous la direction de Mino. Quant à M. Marcel Reymond, tout en admettant que ces bas-reliefs ont été sculptés par l'artiste toscan qui nous occupe, il constate que ces bas-reliefs sont très différents de ses œuvres ordinaires, et il cherche à résoudre la difficulté en les classant à la fin de la vie du maître: « à voir la grande beauté des sculptures de ces tabernacles, l'habileté avec laquelle Mino a ordonné les bas-reliefs de la Nativité et des Mages, lui qui se montre si maladroit dans les reliefs de la

chaire de Prato, je serai porté à classer le Tabernacle de S.te Marie Majeure à une époque très avancée de sa vie, c'est-à-dire à son second, si non même, à son troisième séjour à Rome »[25]).

Le comte Gnoli enfin doit admettre deux faits qui sont pour nous d'une très grande importance: la différence de style qui existe entre ces sculptures et les autres de Mino – différence qu'il explique par l'influence de l'art romain – et la parenté très étroite qui unit les bas-reliefs de S.te Marie Majeure, le Tabernacle de S.te Marie in Trastevere et l'ange de l'église espagnole à place Navona[26]).

Si nous passons maintenant à l'examen de ces ouvrages, nous y retrouverons les mêmes caractères du sculpteur du baldaquin de S.te Marie Majeure, caractères qui – comme nous l'avons vu – se rattachent directement à l'école romaine d'Jsaia da Pisa et de Paolo Tacconi. Nous avons en effet les mêmes anges, à la figure disgracieuse, aux cheveux crépus, aux vêtements lourds et sans souplesse. En outre ils ont une particularité dans le costume, qui leur est personnelle. C'est le comte Gnoli d'ailleurs qui l'a remarqué le premier. « On doit noter » écrit-il en parlant des anges du Tabernacle de Santa Maria in Trastevere, « la particularité de cette écharpe, qui en partant de la ceinture fait le tour du genou et revient à la taille en s'entre croisant sur le ventre. On ne trouve cette façon que dans les anges de S.te Marie Majeure ».

J'ajouterai, pour mon compte, qu'on ne trouve dans aucune des figures sculptées par Mino da Fiesole, cet arrangement d'écharpes et de ceintures. C'est même une

forme très caractéristique dans les anges du sculpteur des bas-reliefs de la basilique libérienne. Ni ceux du Ciborium de Volterra, ni ceux des Tabernacles de Sant'Egidio ou de Sant'Ambrogio à Florence ne sont habillés de la sorte. Ils portent presque tous des tuniques larges, qui, serrées à la ceinture par un cordon invisible, forment une espèce de blouse retombante à sac sur les hanches et sur le ventre. D'autres ont une espèce de chemisette, toujours serrée à la taille par un petit cordon et dont la longueur ne dépasse pas les genoux. Leurs mouvements fort gracieux et souples, leurs poses naturelles et élégantes forment un perpétuel contraste avec la lourdeur et la gaucherie des anges du sculpteur romain.

Rome. – Église de S. Maria in Trastevere
Tabernacle

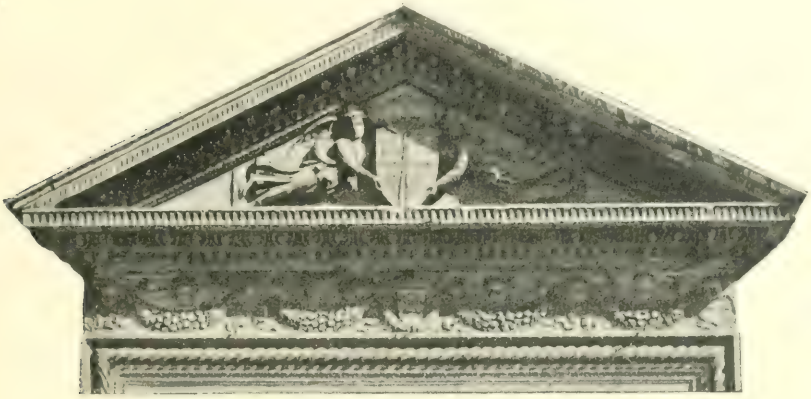
D'ailleurs, excepté l'organisme architectonique, rien ne saurait rapprocher le tabernacle de Santa Maria in Trastevere avec les tabernacles florentins de Mino da Fiesole. Je vous conseille – pour bien vous en rendre compte – d'examiner tour à tour les chérubins qui décorent l'attique du Tabernacle de Sainte Marie in Trastevere, aux têtes plates et écrasées, avec celles si futées et pleines

de vie du Tabernacle de Mino da Fiesole à l'église de Santa Croce à Florence. Ou mieux encore les sveltes décorations floréales dans les pilastres du tabernacle de Sant'Ambrogio, avec les œillets grossiers et sans grâce du tabernacle romain.

Enfin, je ne pourrai jamais admettre que le même sculpteur qui a sû donner un élan si plein de souplesse aux anges qui soutiennent le calice et qui adorent le Père Éternel, ou bien à ceux qui plient leurs genoux devant la petite porte close dans les tabernacles florentins que je viens de citer, ait pu imaginer et sculpter ce pantin grotesque, espèce de nabot aux jambes écartées, qui est dans le tabernacle de S.te Marie in Trastevere, soutenant, de ses bras levés, la porte en bronze des huiles saintes. Dans cette sculpture, seulement l'aigle du bas et la colombe du sommet revèlent l'habileté spéciale de l'artiste qui modela les ânes, les chevaux et les brebis des bas-reliefs du Ciborium à Santa Maria Maggiore.

Or, tous ces mêmes caractères de lignes, de traits et de costumes, nous les retrouvons identiques dans l'ange sur la porte de l'ancienne église espagnole à la place Navona. On connait cette architrave; les armes des rois d'Espagne, soutenues par deux anges et sous chaque ange la signature de l'artiste qui le sculpta: *Opus Pauli* à gauche et *Opus Mini* à droite. D'autre part, tous les écrivains sont aujourd'hui d'accord pour reconnaître en cette sculpture si orgueilleusement signée, le produit du défi entre Paolo Romano et Mino del Reame, dont nous parle Vasari. Seulement, déroutés par la conviction de l'inexistence de ce dernier,

ces mêmes écrivains n'acceptent qu'à moitié le récit de Vasari et attribuent franchement l'anecdote à Mino da Fiesole.



Rome. – Place Navona
Architrave de l'église espagnole

J'accepte pour ma part entièrement le récit de Vasari. Certes ces deux anges peuvent bien être les deux sculptures faites par Mino et Paolo à la suite du pari, d'autant plus que d'après les derniers documents il faut exclure que ce pari se soit fait à propos d'une statue de Saint Paul, mais je ne vois aucune raison pour attribuer l'anecdote à Mino da Fiesole. Ni le jugement de Vasari, ni les documents que nous possédons, ne nous autorisent à reconnaître en lui l'homme envieux et le sculpteur fanfaron qui paraît avoir été son omonyme méridional. Mino da Fiesole fut un artiste simple, sans trop d'orgueil, peu prétentieux et toujours prêt à travailler de bonne volonté en compagnie d'autres sculpteurs, soit aux monuments dont il

donnait lui même le dessin, soit comme simple ouvrier, dans ceux entrepris par les autres. Il est évident que nous nous trouvons en présence d'un sculpteur qui n'a rien de commun, si on excepte le prénom, avec Mino da Fiesole. Je n'hésite pas un instant à affirmer que cet artiste est ce Mino del Reame, dont nous parle Vasari.

Il y a d'abord la signature. Cet *Opus Mini*[27]) qui contribue si puissamment à dérouter les critiques, est au contraire une preuve en faveur de Mino del Reame. Le comte Gnoli lui même en parlant de Mino da Fiesole est obligé de constater que « l'habitude de signer ses ouvrages avec *Opus Mini* cesse – du moins à Rome – assez vite. Nous ne trouvons en effet signés que l'ange sur la porte de St. Jacques, la Madone de S.te Marie Majeure et le tabernacle de S.te Marie in Trastevere » c'est-à-dire – j'ajoute pour mon compte – juste les ouvrages qui se trouvent ne pas être de cet artiste. Quel est donc cet artiste inconnu et si proche tout de même de l'école romaine? C'est dans les églises de Naples qu'il faut chercher la réponse.

L'histoire de la sculpture napolitaine, pendant le XVe siècle, est encore plus obscure que celle de Rome. Les innombrables œuvres d'art qui peuplent ses églises sont attribuées à différents artistes, sans qu'aucun document nous renseigne avec exactitude sur leur véritable origine. Cette période du Roi Alphonse d'Aragon fut certainement brillante et l'on peut se rendre compte des artistes qu'il appela près de lui en parcourant les études que M. Riccio Manieri[28]) a fait sur les sculpteurs qui travaillèrent

à l'exécution de l'arc de triomphe au Château. Une étude systématique et scientifique des sculpteurs napolitains serait riche de révélations et nous réserverait peut-être quelque surprise. Pour mon compte, j'ai voulu rechercher dans les différentes églises de Naples la réponse à l'énigme de Mino da Fiesole. Nous avons vu, en effet, comme Vasari, en parlant de Mino del Reame, lui attribuait plusieurs travaux dans les églises napolitaines et dans l'abbaye de Montecassino. Cette dernière, très remaniée au XVI^e^ et au XVII^e^ siècle, ne conserve plus aucun ouvrage de cet artiste, mais au contraire je crois pouvoir lui attribuer quelques ouvrages dans l'église de Monte Oliveto et dans celle du Château à Naples. Je crois aussi avoir reconnu son ciseau dans plusieurs têtes de chérubins qui décorent la voûte de l'arc de triomphe du roi Alphonse.

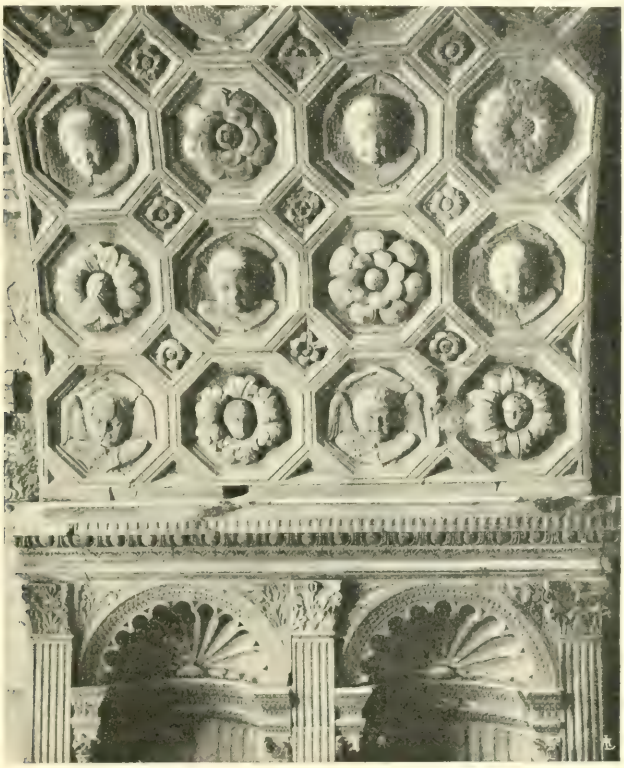
Il existe, à gauche du maître-autel, dans l'église de Santa Barbara au Château, un tabernacle qui a une étroite parenté avec ceux de Rome. On y voit, en haut, le Père Éternel bénissant, et des deux côtés, dans des petites niches, les statuettes de St. Pierre et de St. Paul, de St. André et de St. Jacques Majeur. Au milieu, autour de la petite porte en bronze qui cache les saintes huiles, un groupe d'anges en adoration et dans la prédelle, le bas-relief de la Cène. La manière lourde, l'architecture du temple où se trouvent les anges, dont le plafond à rosaces est très caractéristique, car nous le retrouvons tout à fait pareil dans les deux architectures du bas-relief du *Miracle de la neige* à S.^te^ Marie Majeure, tandis qu'il n'apparaît jamais dans les sculptures de Mino da Fiesole, et le style de cette

sculpture nous révèle la main du même artiste qui travailla aux tabernacles et au ciborium de Rome. C'est surtout la composition et l'ajustement des anges qui nous frappent dans cette sculpture napolitaine. Nous y retrouvons en effet la ceinture caractéristique des anges romains, et cette pose un peu ingénue et assez grossière qu'on voit dans les anges du bas-relief de l'Assomption et dans celui de la porte de St. Jacques à la place Navona.

Naples. – Église de Santa Barbara au Château
Tabernacle

Un examen attentif des sculptures qui décorent l'arc triomphal du roi Alphonse m'a persuadé que Mino del Reame y travailla à plusieures décorations. Grâce aux échafaudages construits pour les travaux de restauration qu'on

est en train d'y exécuter, j'ai pu monter jusqu'au sommet et voir de tout près les différentes sculptures.



Naples. – Décoration à l'arc triomphal du roi Alphonse

Il est bien difficile de pouvoir déterminer où l'œuvre d'un artiste s'arrête et où commence celle d'un autre dans cette œuvre grandiose, à laquelle plusieurs sculpteurs ont travaillé. Mais on peut reconnaître dans les têtes des chérubins qui décorent les caissons de la voûte, le même artiste qui sculpta celles du tabernacle de S.te Marie in Trastevere. C'est la même ligne ronde, la même figure

écrasée et vulgaire. Mais une autre sculpture mériterait une étude profonde: celle du bas-relief à droite, où est représenté le triomphe du roi Alphonse. Ces guerriers en armes, ces chiens enchaînés, ces pages au brocart lourd et somptueux, et surtout ces chevaux à l'encolure puissante et aux formes romaines, ont une étrange ressemblance avec ceux du bas-relief de l'Adoration de Mages, dans le Ciborium de S.te Marie Majeure. Les deux sculptures sont-elles du même artiste? ou Mino del Reame, qui a sans aucun doute travaillé avec les artistes romains à l'arc du Château, s'est-il souvenu de ces sculptures en exécutant les bas-reliefs du cardinal d'Estouteville? Je ne saurai affirmer laquelle de ces deux hypothèses est plus vraisemblable. Certes, une étroite parenté existe entre les bas-reliefs de Rome et ceux de Naples, parenté d'autant plus importante à noter, qu'elle n'a aucun point de contact avec les ouvrages contemporains de Mino da Fiesole.

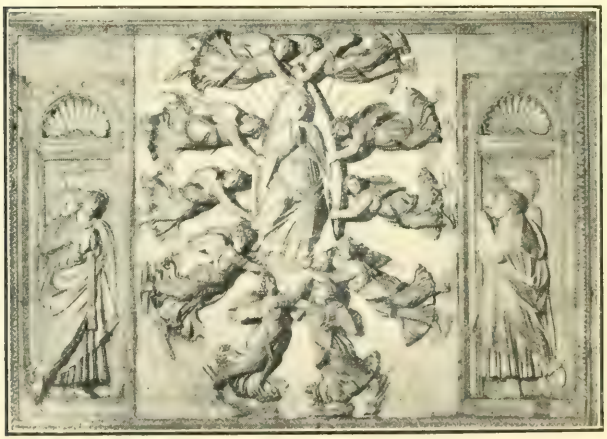
Je crois ne pas être trop dans l'invraisemblance, en reconstituant cette période de la vie de Mino del Reame. La chronologie de ses ouvrages nous permet assez aisément de le faire. Il est évident que cet artiste était lié aux sculpteurs romains, qui travaillèrent à Naples sous le règne du Roi Alphonse. Les avait-il connus à Rome, ou leur amitié remontait elle seulement à la période des travaux du Castel Nuovo? Ici se placerait l'hypothèse du buste de Nicolas Strozzi, daté, comme on a vu, de 1454. Mais cette date et l'inscription à laquelle elle appartient, ne méritent qu'une foi assez relative, d'autant plus que les ouvrages de Mino del Reame, semblent avoir été faits

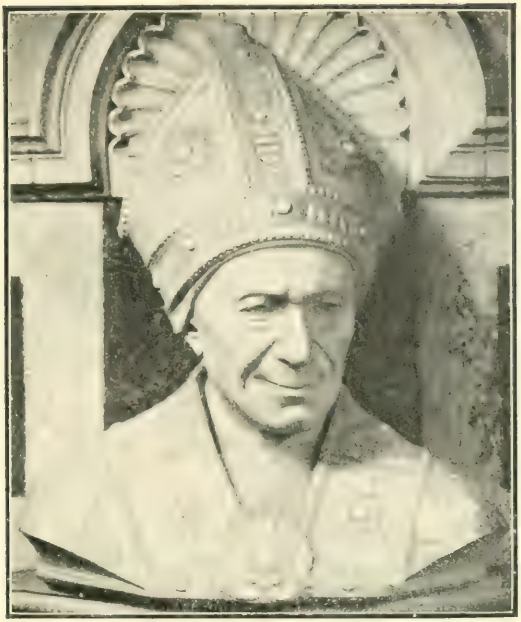
tous entre 1450 et 1491 comme nous le verrons tout à l'heure. Je crois plutôt que cet artiste, qui devait travailler dans l'église de S.te Barbara, avait dû se familiariser avec les artistes romains venus à Naples pour la décoration de l'arc de triomphe. Les travaux finis, il les accompagna à Rome, où régnait alors le pape vénitien Paul II. C'est à cette époque qu'il faut faire remonter le portrait du Pape: quant aux autres travaux romains, ils vont tous de 1454 – porte de Saint Jacques à la place Navone – jusqu'à 1474, époque à laquelle il finit le Ciborium de S.te Marie Majeure et le Tabernacle de S.te Marie in Trastevere. Après avoir exécuté ces différents travaux, Mino del Reame revint à Naples. Je crois qu'il faut lui attribuer la lunette du monument De Alexandro dans l'église de Monte Oliveto. Cette lunette, datée de 1491, représente une Madone avec deux anges à ces côtés. La Madone a le même type classique que celles qu'il sculpta pour le Ciborium de Rome: figure matronale et sévère, sans cette mièvrerie qui est particulière à Mino da Fiesole. Quant aux anges, ils ont le type caractéristique un peu ennobli et raffiné par l'influence de l'art toscan, influence que Mino del Reame avait dû subir à Rome, à travers les sculptures de son homonyme de Poppi.

Mais comme je l'ai déjà remarqué plus haut, il faudrait pouvoir démêler les noms des nombreux artistes qui travaillèrent à Rome et à Naples dans la seconde moitié du xve siècle, pour avoir la réponse définitive au mystère qui semble envelopper cet artiste. Quant à moi, je dois me borner ici à en éclairer le côté qui se rap-

porte à l'œuvre de Mino da Fiesole et délivrer ce dernier artiste d'un bagage qui ne lui appartient pas. Losqu'on aura reconstitué entièrement la figure de Mino del Reame, on verra qu'il était assez bon artiste pour mériter cet honneur. Les bas-reliefs de Sainte Marie Majeure sont un excellent exemple de son art, et un bon encouragement pour ceux qui voudraient trouver le dernier mot de l'énigme.

Il est évident que Mino del Reame n'est pas un être fabuleux, tel qu'on était habitué à le considérer jusqu'à présent et il est aussi évident que c'est à lui qu'il faut désormais attribuer les ouvrages romains signés *Opus Mini.*





IV

LES BUSTES

Il existe une vingtaine de bustes, dans les musées et dans les collections privées de l'Europe, qui appartiennent avec plus ou moins de vraisemblance au ciseau de Mino da Fiesole. Je dis plus ou moins de vraisemblance, car – excepté les trois ou quatre sur lesquels on a des notices certaines – il faut recourir le plus souvent aux caractères du style et de la technique pour en déterminer la provenance. Comme M. Marcel Reymond l'a observé dans son Histoire de la sculpture florentine, il ne faut pas trop se fier aux signatures. Presque toujours elles sont apocryphes et po-

stérieures de plusieures années à l'ouvrage qu'elles devraient désigner. Jusqu'au jour où l'on aura fait une étude scientifique des différentes signatures et des dates apposées sous les bustes du XV^e^ siècle, leur histoire restera toujours douteuse et pourra se prêter à bien de surprises dont on ne saurait prévoir d'avance les résultats.

J'ai déjà parlé du buste de Nicolas Strozzi que M. Bode attribue à Mino da Fiesole, et qui placerait en 1454 la date de sa première sculpture. Le buste, comme l'on sait, est signé en dessous avec cette iscription énigmatique: NICOLAUS STROTIUS IN URBE MCCCCLIV OPUS DINI. D'abord l'emplacement même de cette signature devrait faire douter de son authenticité. Ensuite l'erreur du nom accepté, par certains critiques, trop facilement sous le prétexte que Mino lui même se nommait sans trop de rigueur tour à tour de Fiesole ou de Florence. Observation bien puérile, car un artiste au XV^e^ siècle, pouvait accepter le nom de la ville où il travaillait ou de celle où il avait vécu le plus longtemps; c'était assez fréquent et cela n'avait pas bien grande importance, mais on ne saurait imaginer Mino da Fiesole, ignorant l'orthographe de son nom, jusqu'à en confondre la première lettre. M. Schmarzow accepte le nom de Dino pour en conclure que le buste de Nicolas Strozzi appartient à Mino del Reame. Cet artiste en effet était appelé selon Vasari, Mino et Dino: la chronologie et la tecnique nous permettent d'accepter cette opinion qui est d'ailleurs bien plus plausible que celle donnant au sculpteur toscan – alors âgé de 23 ans – un ouvrage tel que le buste de Nicolas Strozzi.

Un autre buste, antérieur à celui du comte Riccardo della Luna qui était jusqu'à présent retenu comme le premier, par ordre de date, de notre artiste, se conserve au musée royal de Berlin.

Ce buste représente un homme d'une quarantaine d'années, aux cheveux courts et abondants, aux traits vulgaires mais énergiques. Il porte le costume romain. Dans un petit cartouche, au milieu de la base, on lit cette inscription : ALEXO DE LUCA MINI – MCCCCLVI. Cet Alexis de Luca, ayant été de son vivant pharmacien, le buste de Mino serait donc le premier exemple d'un buste fait d'après un individu qui n'aurait été ni un gentilhomme, ni un homme public. En outre, comme on peut douter de l'authenticité du buste de Nicolò da Uzzano par Donatello et que l'on doit assigner une date postérieure au buste Sassetti attribué à Rossellino, cet Alexis de Luca serait le premier buste en costume antique, apparu dans l'histoire de la sculpture au XV^e^ siècle. M. Bode, en comparant ce buste avec celui de Jean de Médicis, n'hésite pas à l'attribuer à Mino da Fiesole.

Mais le buste qui jusqu'à présent a été retenu comme le premier sculpté par Mino est celui du comte Rinaldo della Luna, qui se trouve aujourd'hui au Musée National de Florence.

Il représente un jeune homme de vingt-sept ans, aux traits énergiques et anguleux, aux cheveux longs retombant en boucles sur le cou, vêtu d'un lourd brocart qui se creuse en larges plis sur la poitrine. Une inscription, gravée sur un petit socle, nous fait savoir la date de cette

sculpture (1461) et le nom du personnage. Mais encore une fois on ne saurait accepter sans hésiter cette inscription. M. Reymond observe assez justement – à mon avis – qu'il faut douter de son authenticité, vue la façon étrange

Florence. – Musée National
Rinaldo della Luna

dont elle est placée. Presque toujours les inscriptions sont gravées sur un socle saillant. Or, ici il n'y a pas de socle et pour mettre l'inscription il a fallu entailler le buste, ce qui lui donne une forme déplaisante et contribue encore à en diminuer la poitrine déjà trop courte. Il faut tenir compte de cette observation, qui peut se rapporter à un grand nombre de sculptures du XV^e^ siècle. Rien n'est plus illusoire qu'une signature ou une date, et nous avons vu – à

propos du ciborium de Sainte Marie Majeure – comme l'une et l'autre peuvent souvent induire en erreur.

Cet exemple se répète d'ailleurs en donnant le jour à une question de la plus haute importance, à propos du buste qui décore le monument à l'évêque Salutati à Fiesole. Sur la corniche même du monument la signature de Mino est lisible en grandes lettres : mais se rapporte-t-elle au buste de l'évêque ou plutôt n'est ce que la signature générale du monument? Voilà un autre point obscur, qu'on ne saurait éclairer. Tout récemment M. Alfred Melani, avec des arguments dont il faut tenir compte, a tenté de démontrer que le buste de Leonardo Salutati, n'est pas issu du ciseau de Mino, mais plutôt de celui de Matteo Civitali. Je suis tenté d'admettre cette hypothèse. On voit en effet, dans la belle tête de l'évêque juriste, ce modelé ferme et exact à la fois, d'une science si profonde, qui est propre au sculpteur de Lucques. Ici rien de cette hésitation, de cette sécheresse et de cette négligence qu'on retrouve si souvent dans les ouvrages de Mino. Il faut aussi remarquer, que le buste de l'évêque Salutati remonte à l'année 1466, c'est-à-dire à la même époque pendant laquelle Mino da Fiesole sculpta la plupart de ses bustes. Sans affirmer d'une manière tout à fait absolue, l'origine de ce dernier ouvrage, il est certain que le doute exprimé par M. Melani jette une ombre sur cette pièce de sculpture qui est parmi les plus belles de cette période.

Aucun doute, au contraire, au sujet du buste de Diotisalvi Neroni, appartenant à la collection de M. Dreyfus à Paris. Nous sommes ici en présence d'un ouvrage réel

de Mino da Fiesole, qui s'y révèle avec toutes ses qualités et tous ses défauts. Pour mon compte je retiens cet ouvrage parmi les plus beaux du maître. Cet homme à la mine rusée, aux joues lourdes et tombantes, à la bouche pleine de finesse est vraiment le républicain ambitieux et inquiet, tel que nous le montrent les pages limpides de Machiavel [29]).

Diotisalvi Neroni fut-il vraiment sincère dans ses révoltes et dans ses conspirations contre le pouvoir des Médicis? *Patriae libertatem vehementer amavit*, dit l'inscription de son tombeau d'exilé dans l'église de la Minerva à Rome [30]) et si l'on songe à toute sa vie, passée dans les plus cruelles épreuves, on n'a pas le droit d'en douter.

Mais les procédés de sa politique nous laissent quelque peu rêveurs. Certes, ce citoyen de la vieille république florentine, nourri d'études classiques et imprégné des souvenirs de l'ancienne Rome, ne recula devant aucun stratagème pour assurer la victoire à son parti. Appelé par Pierre de Médicis, à la mort du grand Cosme, qui le lui avait recommandé comme un homme auquel il pouvait se fier aveuglément, il sut si bien conquérir l'estime du seigneur florentin qu'en peu de temps il devint son conseiller intime et l'administrateur de ses biens. Ce fut alors que par une suite de conseils tendancieux il chercha à le perdre dans l'opinion publique. C'était à son époque de la bonne guerre: aujourd'hui on le jugerait différemment. Le portrait de Mino da Fiesole nous le montre tel qu'il devait être vers 1464: un bonhomme rusé, qui cachait sous un masque épais ses ambitions politiques. En outre

il l'habille en ancien romain, ce qui devait flatter son esprit de conspirateur et de vieux républicain. Peut-être avait il suggéré lui même ce détail, ce qui rendrait plutôt douteuse l'attribution – ou du moins la date – du buste d'Alexis de Luca. Certes, Mino da Fiesole mit toute sa bonne volonté et tout son entrain dans cet admirable portrait. En 1464 – un an avant la mort de Cosme de Médicis – Diotisalvi Neroni jouissait de toute la faveur des puissants banquiers. Dans les années qui suivirent, il gagna l'estime du gros Pierre et ses conseils étaient écoutés avec déférence. Protecteur de Mino da Fiesole auquel il avait commandé plusieurs ouvrages, il le présenta sans doute à la grande famille florentine, amie des arts et bienveillante envers les artistes. C'est, peut-être, grâce à cette présentation qu'il fit le portrait de Jean de Médicis, de Pierre le goutteux et de sa femme. On conserve encore les deux premiers, comme nous verrons tantôt, mais on ne sait rien du dernier qui doit être perdu dans l'innombrable série des bustes florentins du XV^e^ siècle.

Pour ce qui a trait au buste de Diotisalvi Neroni, qui fait partie de la collection Dreyfus, je crois qu'il en faut modifier les jugements portés par M. Milanesi dans les notes à la vie de Mino. Le savant critique, en effet, nous dit que sous le buste du conspirateur florentin, on lit cette inscription : ÆTATIS SUAE ANNUM AGENS XL.... CURAVIT DIETISALVIUS OPUS MINI. Cette version n'est pas tout à fait exacte et il faut la corriger ainsi : AETATIS · SVE · AN · AGES · LX.... TYRO.... AG · DVM · $\frac{I}{S}$ · CVRAVIT · DIETISALVIVS · OPVS · MINI. Diotisalvi Neroni ne pou-

vait en effet avoir de 40 à 50 ans en 1464. L'inscription de son tombeau – où le médiocre artiste romain l'a représenté dans un réalisme naïf, ravagé par l'âge et les soucis – nous fait savoir qu'il était mort le 15 août 1482, ayant vécu quatre-vingt et un an, six mois et douze jours. Il était donc né en mars 1401 : ce qui fait qu'en 1464 il avait 63 ans. D'ailleurs le chiffre est gravé sur le coin du socle qui est ébréché : on y lit distinctement la lettre L, mais on voit à peine le bâton transversal du X. C'était simplement une erreur de transcription qu'il fallait corriger.

Florence. – Musée National
Pierre de Médicis

J'ai parlé en passant de deux bustes des Médicis qui sont au Musée National de Florence. À vrai dire, Vasari nous parle seulement du buste de Pierre et de sa femme, bustes qui après avoir été longtemps sur une porte de leur appartement privé, passèrent dans la galerie des portraits de famille où Vasari les vit. Mais c'est M. Bode qui crût reconnaître dans cet homme à la cuirasse ageminée, aux traits durs et volontaires, le portrait de Jean de Médicis, frère de Pierre. Quant à l'attribuer au ciseau de Mino, aucun doute

Paris. – Collection de M. Dreyfus

Diotisalvi Neroni

ne me semble possible. C'est un ouvrage un peu naïf, qui le rapproche du buste du comte Rinaldo della Luna et je crois qu'il faut le faire remonter à l'année 1462 ou tout au plus aux premiers mois de l'année suivante, vu que Jean de Médicis est mort en 1463. Le buste de Pierre est au contraire plus récent et je n'hésite pas à le croire contemporain et même postérieur à celui de Diotisalvi Neroni. C'est d'ailleurs un bon ouvrage, où cet homme malheureux qui a été peut-être jugé trop sévèrement par l'histoire, et qui fut cependant ami des artistes et les protégea, nous est représenté sous les riches brocarts de ses habits, la mine souffrante et inquiete, comme tourmenté déjà par cette maladie qui devait le conduire encore jeune au tombeau.

Florence. – Musée National
Jean de Médicis

Avant de passer aux bustes féminins, à ceux de sujet religieux ou profane, je dois citer ici un autre buste attribué par M. Bode à Mino da Fiesole.

Il représente un chanoine, à la mine florissante, aux cheveux rares, à l'habit coupé par mille plis parallèles.

C'est un homme aimant la bonne chère, un de ces chanoines que nous avons connus dans les contes des nouvellistes florentins, et qu'on s'imagine plus facilement autour d'une table bien servie, sous la treille de la *pieve,* que dans les stalles du choeur, chantant matines. Ce buste, qui pourrait bien être de Mino, mais qui est certainement d'un sculpteur florentin de son école, appartenait à la collection du banquier Hainauber et a été reproduit dans le *Denkmäler der renaissance sculptur in Italien* par M. M. Bode et Von Tschudi.

Je devrais maintenant parler du portrait de Paul II, qui est dans les appartements privés de l'ambassadeur d'Autriche au palais de Venise. M. Bode et après lui le comte Gnoli l'attribuent à Mino da Fiesole. Ce dernier, après l'avoir décrit minutieusement, observe que les fleurs de lis qui forment la décoration des couronnes du trirègne sont peut-être une preuve que cette sculpture est de Mino. L'artiste toscan se serait souvenu des lis de Florence et les aurait adoptés comme décoration de la tiare. Il faut remarquer pourtant que les fleurons du trirègne de Paul II sont les fleurs de lis de France, qui n'ont rien à faire avec les lis de Florence. Jamais, dans les vieilles armes des XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles, les artistes n'ont confondu ces symboles héraldiques qui restent foncièrement différents. Quant à la technique du buste, on y retrouve l'épaisseur et la lourdeur que nous avons vu chez Mino del Reame. M. Schmarzow, d'ailleurs, a indiqué la possibilité de cette origine. J'ajouterai que pendant le pontificat de Paul II de 1464-1471, Mino da Fiesole ne vint jamais à Rome.

Il n'aurait certainement pas fait un portrait de manière après sa mort d'autant plus que le buste du Palais de Venise n'est pas une œuvre décorative, mais un simple portrait assez banal. Nous nous retrouvons donc encore une fois devant un ouvrage attribué à Mino da Fiesole et qui est au contraire de son homonyme napolitain.

Berlin. – Buste de femme

Quoiqu'étant le sculpteur de la femme, qui triomphe dans ses incomparables Madones, nous ne possédons de Mino da Fiesole qu'un nombre assez restreint de bustes féminins. À vrai dire, il n'en existe qu'un seul, celui de Berlin, auquel il faut ajouter le bas-relief du Bargello et un autre dans une collection privée de Florence. Je crois aussi qu'on peut accepter comme étant de Mino, la Sainte Catherine du Louvre, une tête de la même sainte tout à fait semblable du comte Palmieri de Sienne [31]), et un autre buste inachevé et en fort mauvais état qui appartient aussi à une collection privée. Certes, dans ce dernier buste, le sentiment général et certains

détails – tels la ligne sinueuse de la bouche et l'arrangement des cheveux – nous font songer à la main de Mino. Mais le buste est dans un état trop délabré pour pouvoir en juger définitivement.

La jeune fille du Musée de Berlin – au contraire – est un ouvrage certain du maître. Je voudrais dire plus: il est comme le prototype, d'où sortiront toutes ses figures de femmes, toutes ses madones et toutes ses saintes.

C'est ici qu'on retrouve cette grâce troublante et cet esprit de décadence qui fait une place à part aux sculptures de Mino da Fiesole. «Ce buste» écrit M. Von Tschudi «est d'une expression admirable quoiqu'il ait dans le mouvement quelque chose d'indécis. D'après le type de la figure et du caractère de la forme, ce buste est étroitement apparenté avec les œuvres du commencement du XVIII^e^ siècle.... [32]).» Rien ne saurait en effet exprimer le charme de cette jeune florentine, frêle et élégante, aux traits irréguliers et aux formes d'une finesse exquise. Fut-elle la fille ou la maîtresse de Mino? Fut-elle cette seconde femme qui passa toute entourée de mystère dans sa vie d'artiste? On ne saurait le dire. Ainsi comme il la rêva et l'immortalisa dans une œuvre d'art merveilleuse, nous la retrouverons plus tard dans ses madones et dans ses saintes. C'est elle, dans la Vierge du Bargello et dans la Madone Riario à Rome: c'est encore elle dans les allégories de la collection Dreyfus et de la collection Palmieri, et dans les Saintes Catherines du Louvre. Sa bouche rieuse et mélancolique à la fois, ses yeux narquois et tristes, nous les retrouverons un peu partout. C'est la femme de son rêve et

peut-être la femme de sa vie. Dans aucune des sculptures de Mino de Fiesole, nous ne retrouvons une expression plus profonde et une plus grande personnalité. Dans chaque partie de la figure, dans chaque boucle des cheveux, dans chaque pli de la robe il a mis sa signature victorieuse. Et il n'y a pas besoin du nom pour proclamer l'authenticité de cette sculpture où Mino da Fiesole se révèle entièrement.

Je crois aussi que l'on pourrait retrouver les traits de cette jeune fille dans un bas-relief du Musée National de Florence, bas-relief signé d'une si énigmatique inscription.

Je le crois d'autant plus facilement, que je suis convaincu que la femme représentée dans ce bas-relief, est une œuvre de pure invention, une plaquette décorative qui peut faire pendant aux bas-reliefs de l'empereur Aurelien, aussi imaginaire que l'est la belle femme florentine. On connaît ce profil plein de grâce. C'est une jeune femme à l'aspect noble, à la coiffure compliquée et bizarre, aux habits riches de broderies et de pierreries. Un gros collier de perles lui ceint le cou et une grosse perle couronne l'édifice savant de sa coiffure. Sur le socle de la base on lit cette inscription: Et io dal Mino ho avuto el lume. Qui pouvait donc être cette jeune florentine du XV^e^ siècle parée comme une reine du rêve? Les opinions sont très partagées là dessus. Les uns disent que l'inscription – assez prétentieuse d'ailleurs – signifie que ce portrait était celui de la fille du sculpteur. D'autres en font sa femme; d'autres encore affirment qu'il s'agit d'une dame florentine et que la phrase du socle signifie tout simplement que Mino da Fiesole a donné une vie éternelle – la vie de l'art – à ce portrait.

Quant à moi je ne saurai accepter aucune de ces hypothèses. On ne peut pas admettre que cette *gentildonna* aux riches parures soit la femme ou la fille d'un de ces artistes du XV^e^ siècle, qui étaient considérés comme de simples ouvriers. Ni la Francesca, fille du menuisier, ni même cette Catherine, mariée à un obscur paysan du Casentin, n'auraient pu déployer un tel luxe d'étoffes et de bijoux[33]).

Florence. – Musée National

Inconnue

À Florence comme à Rome, les lois somptuaires étaient sévères pour la petite bourgeoisie plébéienne et c'était justement le temps où Paul II avait défendu et limité aux femmes romaines *immoderatum gestandorum unionum gemmarumque cingulorum et vestium,* l'usage immodéré des toilettes somptueuses, des ceintures et des bijoux. Mais je ne crois pas non plus qu'il s'agisse de quelque dame florentine. Dans aucun des portraits contemporains on ne trouve une semblable parure: ni les bustes de Desi-

derio da Settignano, ni ceux des Laurana, ni même les innombrables anonymes qui peuplent les musées de l'Europe ne nous offrent un exemple pareil. Une grande simplicité de mise, de coiffure et d'habillement est au contraire la caractéristique de toutes ces dames qui furent pourtant les Isotte da Rimini, les princesses de Naples ou d'Urbin. Le bas-relief de Mino da Fiesole est à mon avis une œuvre de fantaisie, une simple création de l'art – ce qui expliquerait l'inscription du socle – un *Tableau de genre,* tel l'empereur Aurélien qui lui fait pendant au musée. Je ferait remarquer à l'appui de cette opinion, qu'on retrouve dans ce profil les traits caractéristiques des Madones du maître et que d'ailleurs il existe dans une collection privée de Florence, une répétition de ce bas-relief légèrement modifié. Il a été publié par M. Bode dans son ouvrage sur la sculpture italienne, que je viens de citer.

La France possède deux bustes de femmes attribués à Mino da Fiesole: la Sainte Catherine au Musée du Louvre et un portrait de jeune fille à la Bibliothèque nationale. La Sainte Catherine est en effet une œuvre du maître. On y reconnaît cette manière spéciale de traiter le marbre, ces plis un peu maigres, anguleux et cassés, et cette expression des yeux et de la figure qui est propre à Mino da Fiesole. Au contraire le Médaillon de la Bibliothèque Nationale n'appartient en aucune façon au ciseau de l'artiste toscan. C'est une tête de femme, assez grossière dans un cadre ovale: en bas un cercle décoré de deux ailes fait songer à des armes qui n'existent pas. Mais ni le style de cette mauvaise sculpture, ni la tecnique, ni même l'ha-

billement de la femme qui est évidemment postérieur à l'époque de Mino, ne nous autorisent à lui attribuer ce bas-relief lourd et sans goût.

Une réplique du buste qui est au Louvre se trouve dans la collection privée du comte Palmieri de Sienne, où jusqu'à présent il était attribué à Iacopo della Quercia. Il s'agit de la même femme et presque du même ouvrage. C'est M. Ricci qui en organisant l'exposition d'Art Chrétien à Sienne a cru reconnaître dans ce morceau la main du maître casentinois. Je crois pour ma part qu'il est dans le vrai et que ce buste lui appartient incontestablement.

Il me reste maintenant à parler de différents bustes, religieux ou profanes, qui sont attribués à Mino da Fiesole. La plupart représentent Saint Jean enfant: il y en a au Louvre, il y en a au Musée municipal de Lyon, il y en a dans les collections privées. Mais il est bien difficile de pouvoir établir avec certitude leur authenticité. Il s'agit assez souvent d'œuvres d'atelier, ou pour être plus exact, de boutique où plusieurs artistes travaillaient sous la direction du maître. Quelquefois il ébauchait lui même la maquette, quelquefois il en perfectionnait les détails: c'est à ce système de travail collectif que l'on doit si souvent des attributions douteuses. On voit dans telle statue ou dans tel buste, le caractère d'un certain artiste, et immédiatement on est dérouté par d'autres caractères absolument opposés. On doit ajouter à tout cela les signatures et les inscriptions qui sont trop souvent fausses pour nous permettre de s'y fier. Des trois bustes, dont je viens de parler, un au moins – celui du Musée

de Lion – a toutes les probabilités pour ne pas appartenir, quoique signé *Opus Mini,* à son ciseau. C'est une œuvre d'art sans finesse et assez grossière pour qu'on ne puisse admettre son authenticité. Les deux autres bustes – celui du Musée du Louvre et celui de la collection de La Bardella à Florence – ont tout le caractère des têtes d'enfants, dont Mino da Fiesole décora ses rétables et ses tabernacles. Que l'on compare la mine ingénue et un peu étonnée du buste qui est au Louvre avec celle de l'enfant Jésus du Retable de l'Abbadia ou mieux encore avec le St. Jean de la collection de La Bardella, avec l'Enfant sortant du calice dans le tabernacle de Sant'Ambrogio, et l'on y trouvera des ressemblances tout à fait frappantes. Ce sont des œuvres d'art d'une finesse exquise, dans lesquelles Mino da Fiesole continue heureusement la tradition de Donatello, cette tradition qui peupla d'enfants joyeux et souriants les vieilles architectures toscanes. Un dernier buste religieux de Mino da Fiesole, représentant l'Ecce-Homo, appartient au Musée Royal de Berlin où il fut placé en 1878.

Florence. – Collection de La Bardella
Saint Jean

M. Von Tschudi nous fait savoir qu'il appartenait probablement au Musée des Innocents à Florence. Il s'agirait donc de cette sculpture dont parle Vasari, faite pour l'évêque Salutati et laissée en héritage à l'hôpital. Don Vincenzo Borghini, prieur de cet hôpital à l'époque où Vasari écrivait, gardait soigneusement « parmi ses choses les plus chères » cette tête de Jésus Christ, que M. Milanesi croyait reconnaître en une sculpture qu'on avait laissée provisoirement sur une armoire dans les bureaux de l'hôpital.

Je citerai enfin un petit bas-relief – espèce de plaquette en marbre – représentant l'empereur Aurélien, qui se trouve dans le Musée National de Florence. C'est un ouvrage de pure invention un « tableau de chevalet » traité avec cette grâce délicate et personnelle qui est propre à Mino da Fiesole.

V

RETABLES, CHAIRES, TABERNACLES

Parmi les ouvrages de Mino da Fiesole, les retables d'autel, les ciboriums et les tabernacles tiennent une place importante. Peu de sculpteurs, du reste, ont comme lui le sentiment du clair obscur. Il est le sculpteur peintre par excellence. Ses compositions, toujours pleines de grâce et d'une invention très vive, ont cette allure spéciale qu'on trouve dans les tableaux florentins du XV^e^ siècle. J'ai déjà comparé Mino da Fiesole à Sandro Botticelli, c'est surtout dans ses bas-reliefs que cette ressemblance est évidente. Il aime les figures longues et élancées, les robes flottantes aux plis légers, l'expression aristocratique et hautaine. Il ne se préoccupe guère de la forme sculpturale, du jeu des

muscles et des savantes draperies. Son art méprise les lignes classiques qui furent chères aux artistes de l'école romaine. Il a le genie de l'ensemble et du mouvement et si sa technique est quelque fois défectueuse, les défauts mêmes proviennent du pittoresque de ses compositions.

Ces différentes sculptures jouent donc un rôle considérable dans son œuvre et c'est au début de sa vie de sculpteur, que l'on commence à les trouver. C'est en effet de 1463 que date la châsse de l'autel de St. Jérôme, fait par commande du cardinal d'Estouteville dans l'église de S.te Marie Majeure, dont il était archiprêtre. J'ai dû m'occuper assez souvent de cet ouvrage, pour en répéter l'histoire: détruit par Sixte V en 1586 lors de l'édification de la chapelle Sixtine, transporté d'abord dans la villa Peretti à l'Esquilin et ensuite au Palais Strozzi, il se trouve actuellement dans le musée artistique et industriel de la rue San Giuseppe a Capo le Case. C'est un ouvrage important, où l'art de Mino da Fiesole se révèle avec toute sa grâce. Les fragments, que nous possédons de cette châsse, nous permettent de la reconstituer complètement. Ce sont quatre bas-reliefs, d'une extrême naïveté représentant des scènes de la vie de Saint Jérôme. Il s'agit bien de la technique du maître, les plis cassés et anguleux, les figures plates, les barbes des vieillards éparpillées en éventail et très longues; mais il est à ses débuts et cette maladresse naïve qui lui est particulière, semble encore accentuée dans cette sculpture de sa première jeunesse. C'est surtout dans la représentation des animaux qu'il se montre gauche et insuffisant. L'âne et les mulets

du couvent ont une expression d'une irrésistible drôlerie et le lion protecteur et protégé du Saint est un étrange animal, dont les formes participent du barbet et de la chimère. On peut remarquer aussi dans ces reliefs l'infériorité de Mino da Fiesole dans les personnages masculins, car ses héros et ses saints ont une gaucherie qui ne se trouve pas dans les exquises figures de ses Madones et de ses allégories. Saint Jérôme lui même et les moines qui l'entourent manquent absolument de toute grâce et de toute élégance. Parmi ces moines il faut rechercher le portrait du cardinal d'Estouteville, que – selon Vasari – Mino da Fiesole reproduisit dans un des bas-reliefs de cette châsse. Je crois le reconnaître dans le moine – la figure de profil tenant un livre – qui est à la droite de Saint Jérôme dans le bas-relief qui représente le saint en train d'ôter une épine de la patte du lion. Nous retrouvons en effet dans les traits de ce personnage le menton lourd et l'expression caractéristique du célèbre archevêque de Reims, tel qu'il nous apparaît dans la médaille publiée par Eugène Müntz et mieux encore, dans le bas-relief de l'annonciation, de l'ancien Ciborium de Sainte Marie Majeure.

À la même époque appartiennent les fragments de la chaire de St. Pierre, fragments dispersés aujourd'hui dans les cryptes Vaticanes. On a vu en effet comment en 1463, Mino da Fiesole travaillait à la chaire de la bénédiction que Pie II avait fait construire sur la façade de la basilique Vaticane. L'idée de la chaire fut abandonnée plus tard pour une *loggia* plus grande et les sculptures furent dispersées. Peut-être, – c'est le comte Gnoli qui avance cette opinion

très acceptable – furent elle employées dans le Ciborium de Sixte IV. On trouve en effet dans les cryptes Vaticanes, plusieurs fragments de ce ciborium – notamment les statuettes des douze apôtres – qui ont tous les caractères des sculptures de Mino da Fiesole. Or, comme on sait qu'il ne travailla pas à ce monument, il est évident que les artistes, chargés par le Pape Piccolomini de le construire, durent employer les fragments restés de la destruction de la chaire. On trouvera dans les cryptes nouvelles (Grotte nuove) au numéro 2 et 37 la statue de St. Jacques Mineur et un haut-relief qui appartenait au Ciborium, et dans les cryptes anciennes (Grotte vecchie) les statuettes d'autres apôtres et plusieurs fragments divers aux numéros 220, 225, 226, 228, 230 et de 233 à 238 inclus.

Mais d'autres fragments se trouvent éparpillés ailleurs. M. Gustave Dreyfus possède en effet deux statuettes, représentant la Charité et la Foi, et le musée de Berlin une autre statuette inachevée. Les statuettes de M. Dreyfus ont toute la grâce des sculptures de Mino, les traits pleins de noblesse, les membres grêles et d'une élégance raffinée, les tissus du vêtement très légers, aux longs plis géométriques. Nul doute qu'il ne s'agisse d'une œuvre authentique de Mino da Fiesole. Mais quelle est la provenance de ces deux statuettes? M. Milanesi – qui ne connaissait pas les bas-reliefs de la châsse de St. Jérôme – n'hésite pas à les considérer comme provenant de l'autel d'Estouteville. Je crois, qu'il se trompe: la manière déjà plus franche et la perfection du modelé nous indiquent une date postérieure à l'époque où il sculpta la châsse de Sainte

Marie Majeure et les rapprochent plutôt des figures des apôtres dans les cryptes Vaticanes. Je suis donc porté à croire qu'il s'agit de quelque fragment de la chaire de Pie II qui, comme nous avons vu, ne fut jamais achevée et dont les différents matériaux furent employés plus tard pour le ciborium de Sixte IV. Il ne faut pas oublier que les statuettes de la collection Dreyfus peuvent compter parmi les plus élégantes sculptures du maître toscan.

Paris. – Collection de M. Dreyfus
La Charité

L'année suivante – en 1464 – Mino revint à Florence. C'est à cette époque, ou à peu près, que remonte le retable de l'évêque Salutati dans la cathédrale de Fiesole. Ce retable d'une grâce exquise et d'un goût décoratif parfait, nous montre un progrès décisif dans l'œuvre de l'artiste. Le retable est divisé en trois parties, séparées entre elles par des minces colonnes cannelées. Au centre la Vierge agenouillée et des deux côtés

Saint Rémy et Saint Léonard. Dans le bas, sur trois marches qui forment comme une prédelle d'autel, l'enfant Jésus, jouant avec le petit Saint Jean, tandis qu'à gauche Saint Roch lève vers le ciel une face pleine de souffrance et de résignation. Sur le rehaut de la dernière marche on lit cette inscription: LEONARDUS DE SALUTATIS EPS FESULANUS JURIS CONSULTUS.

Il y a dans cette charmante composition une grande expression de sentiment et de vérité. Peut-être les figures de St. Léonard et de St. Rémy se ressentent-elles encore de la naïveté de la châsse de St. Jérôme: mais quelle inimitable expression dans toute la figure du Saint mendiant, qui lève ses yeux sur l'évêque Rémy en cherchant protection, tandis que celui-ci lui indique d'un geste ferme et presque sévère l'enfant Jésus, comme unique espoir de salut. C'est tout un drame que Mino da Fiesole nous rend avec une force poignante et émouvante. À côté de ces deux figures si humaines dans leur douleur et dans leur foi, la Sainte Vierge nous apparait encore plus divine dans son calme paisible et serein. Voilà bien une Madone de Mino da Fiesole, la grande dame hautaine et même un peu dédaigneuse, comme une de ces *gentildonne* florentines qui agrémentaient de leur charme les cours payennes des premiers Médicis. Elle prie agenouillée devant son Fils divin, absorbée dans sa prière, indifférente à ce qui se passe autour d'elle. Elle a cette grâce virginale, que nous retrouverons plus tard, dans toutes les Madones du même artiste. L'architecture du retable est d'une élégance toute florentine. Nous y voyons déjà les proportions harmo-

nieuses qu'on retrouvera plus tard dans les monuments funèbres du comte Ugo et du chevalier Giugni; les colonnes minces cannelées, la base aussi à cannelures et l'attique décoré par une frise à palmettes d'un effet ravissant. C'est un morcean remarquable d'architecture et c'est en même temps une pièce de sculpture d'une rare finesse décorative, d'une composition harmonieuse et d'une ligne pleine de noblesse et de fermeté. Il faut ajouter que le buste de Jésus Christ qui est posé en haut, au dessus de la frise n'appartenait pas à l'origine à ce rétable. Il est sans aucun doute un ouvrage de Mino da Fiesole, que des restaurateurs ont crû pouvoir mettre à cette place, en interrompant l'harmonie générale de cette sculpture symétrique.

Ces mêmes restaurateurs n'ont pas hésité à transformer la ligne droite du retable en une courbe disgracieuse qui déforme le caractère de l'ouvrage de Mino. Heureusement cette addition est une simple peinture, et il faut espérer qu'on se décidera un jour à l'effacer.

À la même période appartient le retable qui se trouve aujourd'hui dans l'église de la Badia à Florence. Ce retable fut commandé à l'artiste par Diotisalvi Neroni en l'année 1469. Un document, gardé dans les registres des payements des moines de la Badia, nous fait savoir les péripéties de cette sculpture. Lors des malheurs qui frappèrent le protecteur de Mino celui ci, obligé de rechercher dans un exil volontaire la liberté de sa personne, abandonna avec ses biens toutes ses commandes et tous ses projets. Le retable de Mino subit le sort commun, tandis

que l'artiste, en besoin d'argent, empruntait sur son ouvrage la somme de 23 florins, que plus tard les moines de la Badia, avec le consentement des magistrats florentins, payèrent aux frères Cambini qui les avaient prêtés [34]).

Florence. – Église de Badia
Retable

Ce retable est presque une réplique de celui de Fiesole: nous y retrouvons la même architecture et les mêmes divisions: la Sainte Vierge au milieu, Saint Léonard à sa droite et St. Laurent à sa gauche. C'est toujours une de ces Madones de Mino, dont la grâce est incomparable. Quant au St. Léonard il est une copie exacte de celui du retable de Fiesole. La seule différence entre les deux œuvres

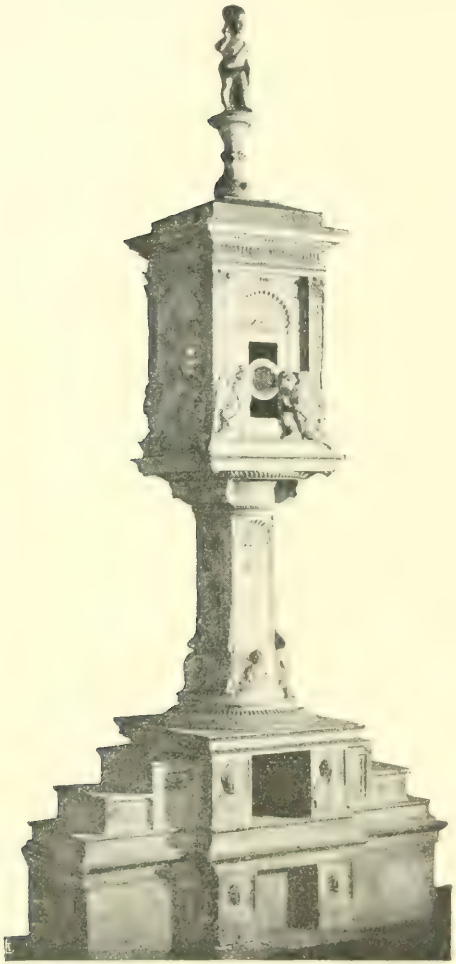
Florence. – Église de Santa Croce.

Labernadi

consiste dans une plus grande simplicité : dans celle de la Badia manquent en effet les personnages du gradin, et les décorations sont beaucoup plus négligées. Seulement la technique nous apparaît plus dégagée et plus libre, comme celle d'un artiste déjà maître de la matière et absolument sûr de son outil. Dans ce retable Mino da Fiesole introduit les chandeliers décoratifs aux deux côtés, motif dont les siècles suivants firent un si large abus.

Un autre bas-relief d'autel, car on ne peut pas le classifier parmi les retables, est celui qu'on voit dans l'église de S.^te^ Balbine. Il représente la crucifixion : Jésus sur la croix ayant aux côtés St. Jean l'Évangéliste et la S.^te^ Vierge. Mais les critiques sont tous d'accord pour reconnaître dans l'exécution de cet ouvrage la main d'un autre artiste, probablement ce Giovanni Dalmata avec qui il travaillait au monument de Paul II à Saint Pierre. On sait, en effet, qu'il fit ce bas-relief sur commande du cardinal Barbo, neveu du pape mort, pour l'autel de sa chapelle dans la basilique Vaticane : rien de plus naturel qu'il se soit adressé à son camarade pour l'exécution de cette commande peu importante. Pour ma part je ne crois pas reconnaître la main de Giovanni Dalmata dans cette Madone qui reproduit le type commun des Madones romaines telles que les avait sculptées Mino del Reame dans ses bas-reliefs de Sainte Marie Majeure. Je suis plutôt disposé à croire que Mino da Fiesole fît la maquette de ce bas-relief et même en dirigea l'exécution ; je crois en effet reconnaître la manière de l'artiste de Poppi dans les traits du St. Jean, mais ce fut sans doute un des nombreux ouvriers de sa boutique

qui fut chargé de cette sculpture. C'est peut-être le même qui sculpta une scène pareille pour l'autel de la Sacristie de Sainte Marie du Peuple à Rome.



Volterre. – Baptistère
Ciborium

Nous avons vu comment Mino da Fiesole avait un esprit décoratif tout à fait original. Dans ses retables il sait unir en une parfaite harmonie l'élégance de la ligne à la sobrieté de la décoration. C'est pourtant dans les chaires et les ciboriums que cet esprit se manifeste en toute sa puissance. Le ciborium du baptistère de Volterra qu'il exécuta en 1471 est un admirable exemple de son bon goût et de son ingéniosité dans l'invention. C'est un ouvrage assez compliqué, orné de nombreuses figures d'anges et de saints. Sur une base carrée, décorée sur ses façades latérales par quatre bas-reliefs aux figures de saints et de patriarches s'élève le fût du Ciborium où – dans de petites niches – sont représentées les vertus théologales et des chérubins tenant des écriteaux où sont gravés les

versets de l'Évangile. Le tabernacle, proprement dit, soutenu par ce fût, est carré, décoré aux angles par des colonnes cannelées qui soutiennent un attique d'un profil très pur. Sur les quatre façes du tabernacle on voit des anges en prière; et sur le sommet, qui en forme en quelque sorte la voûte, l'enfant Jésus se tient debout sur un calice orné de pierreries. Il s'agit comme on le voit d'une composition assez compliquée et surchargée de décorations: mais l'ensemble en est parfait, si bien que ce ciborium reste parmi les plus gracieuses compositions de la première renaissance. Mino da Fiesole, préoccupé du caractère spécial de cet ouvrage a voulu faire une de ces orfèvreries qui étaient assez fréquentes en cette époque de richesse et de religion. Seulement pour sa création il s'est servi du marbre, ciselant dans leurs moindres détails les parties décoratives de cette étrange pièce de sculpture. Il suffit d'étudier le soin avec lequel il a sculpté les cannelures, les palmettes et les coquilles du tabernacle, les écailles de la base et les pierreries du calice pour s'en rendre compte exactement. Il faut ajouter que l'artiste dût être satisfait de son ouvrage, car il le signa – ce qui lui arrivait rarement. – On lit en effet, sur une des faces du piedistal, cette inscription:

MCCCCLXXI. OPUS MINI DE FLORENTIA

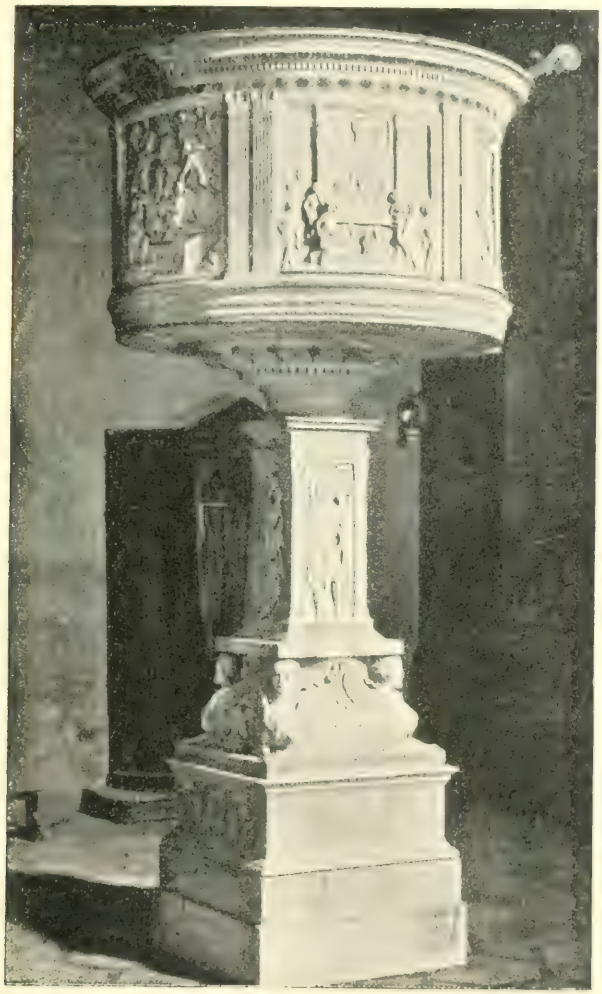
Ce gracieux ciborium du baptistère devait être à l'origine d'une grande richesse: malheureusement nous ne le voyons aujourd'hui qu'en partie. Il devait avoir – aux deux côtés – deux anges porteurs de flambeaux; on retrouvera

ces deux statuettes dans la cathédrale de Volterre: elles ont cette grâce particulière qui est propre aux figures féminines de Mino da Fiesole.

À la même période et au même sentiment décoratif appartient la chaire dans l'église cathédrale de Prato [35]). On sait aujourd'hui que Mino da Fiesole eut un collaborateur pour cet ouvrage, Antonio Rossellino. Mais on sait aussi que Rossellino se limita à sculpter trois bas-reliefs tandis que Mino fut l'auteur principal de l'architecture. Nous nous retrouvons, en effet, devant une composition semblable à celle du ciborium de Volterra. Un piédestal carré, sur lequel s'élève un fût décoré sur ses quatre faces par des haut-reliefs de saints et soutenant la chaire, ronde, agrémentée de décorations et de bas-reliefs.

On a reproché à cette chaire d'avoir un aspect trop frêle pour son emploi. On la dirait un calice et c'est à peu près le même sentiment qu'inspire le ciborium de Volterra: nous sommes encore en présence d'une pièce d'orfèvrerie, délicate et gracieuse, tandis que le sujet aurait demandé une œuvre de solide architecture. Mais excepté cette remarque – assez juste d'ailleurs – la chaire de Prato est d'une rare élégance et d'une sveltesse toute florentine. Il s'agit maintenant de savoir quelle est la part du travail de Mino da Fiesole, et celle de Antonio Rossellino. C'est au premier sans aucun doute, qu'il faut attribuer l'invention architectonique et les décorations particulières. Antonio Rossellino se serait donc limité à sculpter trois bas-reliefs sur les cinq qui décorent le parapet de la chaire, c'est-à-dire *la Vierge remettant sa ceinture à St. Thomas, la Lapi-*

dation et les Obsèques de St. Étienne. Il s'y montre d'ailleurs assez médiocre soit dans la conception générale de la



Prato. – Cathédrale
Chaire

scène soit dans l'arrangement de chaque figure. L'ouvrage de Mino da Fiesole est donc considérable; c'est

lui qui sculpta les décorations du fût et les deux autres bas-reliefs; c'est toujours lui qui sculpta les chimères qui dans le piédestal soutiennent la base du fût. M. Marcel Reymond, a bien attribué à Mino da Fiesole toute l'architecture de cette chaire, sauf peut-être la partie des chimères qu'il compare à celles que Bernardo Rossellino sculpta pour le Lavabo de San Lorenzo. Il croit pouvoir les attribuer au collaborateur de Mino parce que, dit-il, « nous ne voyons ces chimères dans aucune œuvre de Mino. » Cette affirmation est inexacte, et des chimères tout à fait pareilles à celles de la chaire de Prato, nous les retrouvons dans le monument funèbre de Francesco Tornabuoni, dans l'église de la Minerva à Rome. Il suffit de jeter un coup d'œil aux quatre chimères à tête de femme qui soutiennent le sarcophage du gentilhomme florentin pour leur retrouver les mêmes traits, le même arrangement de cheveux et la même expression de celles de la chaire de Prato. Quant aux deux bas-reliefs de Mino – *La décapitation de Saint Jean et le banquet d'Hérode* – il sont exécutés d'une façon assez pauvre et démontreraient que depuis la châsse de St. Jérôme – faite dix ans auparavant – le sculpteur de Poppi n'avait fait aucun progrés. Ce qui doit nous paraître invraisemblable. Pour ma part, je suis encore une fois porté à croire que Mino da Fiesole se borna à donner le dessin de ces bas-reliefs, et qu'un des ouvriers de sa boutique fut chargé de l'exécution. Je ne saurais reconnaître dans la technique lourde et sans aucune grâce qui caractérise les figures de ces deux sculptures, le même artiste qui avait déjà sculpté les retables pleins de finesse et d'habileté, de Fiesole et de Florence.

L'année suivante – 1474 – Mino da Fiesole exécuta plusieurs travaux d'une importance moindre: les bénitiers des églises de San Martino et de Casaglia et les quatre têtes d'ange pour le lavabo de la Badia. Pour les trois bénitiers – deux dans l'église de San Martino et un dans celle de Casaglia – il reçut la somme de 60 lires [36].

Il nous reste à examiner à présent les différents tabernacles pour les huiles saintes qui tiennent une place considérable dans l'œuvre de Mino da Fiesole. Quoique fidèle à la tradition toscane et en quelque façon imitateur de Desiderio da Settignano, il sait varier avec beaucoup d'imagination les tabernacles qui lui sont commandés. À côté du type originaire on voit qu'il exploite avec une grande facilité et d'une façon heureuse les différentes formes de l'art religieux. Quelquefois – comme dans la chapelle Baglioni Vibi à Perouse – il adapte le tabernacle des huiles saintes à un retable d'autel, quelque autre fois il l'encadre dans le cintre d'un monument funèbre, comme dans le sépulcre du cardinal Ammanati qui est dans le cloître de la Minerve à Rome. Il sait être varié tout en gardant la grâce captivante qui lui est particulière.

Le premier tabernacle que Mino da Fiesole exécutat est celui de Pérouse.

Vasari nous apprend qu'il envoyat à Pérouse « une table de marbre pour messer Baglioni Ribi » (il faut corriger Vibi) « qui fut placé à St. Pierre dans la chapelle du Saint Sacrement » [37]. Or, comme une inscription de ce bas-relief nous fait savoir qu'il fut exécuté en 1473 et comme

d'autre part nous savons qu'à cette époque Mino da Fiesole travaillait à Rome, il faut en conclure qu'il n'allat jamais à Pérouse et qu'il se contenta de faire sur commande cet ouvrage. Ici il garde encore – au moins dans l'architecture – l'organisme des retables de Fiesole et de Florence: un espace carré partagé en trois parties où l'on voit Saint Jérôme, Saint Jean Baptiste et au milieu les anges en adoration devant le Saint Sacrement. L'attique est décoré par deux lourdes guirlandes de fleurs et de fruits, d'où pendent les armes de Baglioni et qui sont soutenues par des têtes assez grossières de chérubins. Au lieu des sveltes colonnes que nous avons admirées dans les retables florentins, on trouve ici deux pilastres, décorés par des bouquets de glands et de pommes de pin. Au dessous de la petite porte en bronze, les anges soutiennent un enfant Jésus, assez mal tourné et en haut immédiatement sous l'attique on lit cette inscription: D. Baglionus, De Monte Vbiano V. Juris. Doctor. altissimo erexit. Mc.c.cclxxiii.

Cette sculpture appartient elle réellement au ciseau de Mino da Fiesole? Je crois qu'on peut répondre négativement, sans crainte de se tromper. On voit par ci par là les caractères saillants de la technique de Mino, tels que les plis cassés et presque géométriques, les physionomies raffinées et pensives; mais ni les décorations des pilastres ni encore moins celles de l'attique, ne peuvent être attribués à l'artiste toscan. C'est une sculpture de sa boutique, à laquelle il travailla, peut-être, mais qui fut plutôt achevée sous ses ordres et sur ses dessins par quelqu'un de ses

disciples. Il faut faire les mêmes remarques et les mêmes restrictions pour le tabernacle du cardinal Barbo dans la sacristie de l'église de St. Marc à Rome [1]. Quoique frag-

Pérouse. - Retable de la chapelle Baglioni Vibi

mentaire, ou plutôt mal reconstitué, ce tabernacle – qui fut exécuté probablement en 1474 – est l'ouvrage de plusieurs artistes. On est d'accord pour reconnaître avec Mino da Fiesole, ce même Giovanni Dalmata qui devait être son collaborateur dans le monument de Paul II. Il n'y a aucun doute que les anges des deux panneaux latéraux ne soient

de cet artiste ; mais je ne saurais reconnaître sa manière dans le bas-relief de droite, représentant la *Mort de Jacob,*

Rome. - Église de Saint Marc
Tabernacle du cardinal Barbo

tandis qu'on reconnaît très aisément le ciseau de Mino da Fiesole dans le Père Éternel du cintre et dans les anges en adoration devant la petite porte en bronze. Nous nous trouvons probablement en présence d'un troisième artiste qui travailla avec Giovanni et avec Mino et que l'absence

de tout document ne nous permet pas d'identifier avec précision. L'hypothèse n'a rien d'invraisemblable si l'on songe à la manière dont on travaillait à Rome pendant cette période, et au nombre incalculable d'artistes et d'ouvriers dont nous ne connaissons que le nom et le pays d'origine. Selon moi, le panneau central de ce tabernacle seulement est l'ouvrage de Mino: les deux autres furent exécutés par Giovanni Dalmata et par quelque tailleur de pierre. On connaît du reste – au moyen d'un dessin publié par le comte Gnoli – comment ce tabernacle avait été imaginé: une sorte de niche, dans laquelle le panneau du milieu occupait le fond et les panneaux latéraux les deux côtés, de manière à former comme un demi cercle autour des parois de la niche.

Mais il existe deux tabernacles autour desquels toute discussion est impossible et qui représentent de la façon la plus heureuse l'art délicat et charmant de Mino da Fiesole: celui de la chapelle Médicis dans l'église de Santa Croce et celui de Sant'Ambrogio à Florence. Les deux appartiennent à la période florentine de l'artiste et quoique faits à deux époques assez éloignées, ils nous montrent cette continuité qui est particulière à Mino da Fiesole.

Le tabernacle de Santa Croce a été probablement exécuté vers 1474, après le retour du premier voyage à Rome. C'est une petite architecture d'un goût exquis, cintrée dans le haut et terminée par cet heureux motif de décoration – le buste d'un ange en cul de lampe – que nous retrouverons plus tard dans la belle Madone du Musée National. Les têtes des chérubins qui décorent l'attique

et le cintre, ont bien le caractère des têtes enfantines de Mino et les anges en adoration aux deux côtés de la petite porte en bronze nous montrent encore une fois comment cet artiste savait donner une pose élégante et naturelle à ses figures. Cette sculpture charmante est bien digne du maître des saintes Vierges et des enfants. On dirait qu'elle refleurit toute dans la grande joie de ses chérubins et de ses séraphins, entourés de guirlandes fleuries et chantant les hymnes du Seigneur. N'est ce pas leur voix enfantine qui nous répète le verset du piédestal: *Hic est panis vivus qui de cœlo descendit*, et l'autre inscrit triomphalement dans le ruban soutenu par l'ange de la base: *O salutaris Hostia?* Il suffit d'étudier ce tabernacle plein de jeunesse pour refuser à jamais les anges grossiers de Santa Maria in Trastevere et les lourds chérubins de Pérouse.

Quant au tabernacle de Sant'Ambrogio il est l'œuvre de ses dernières années. On sait en effet qu'il exécutat cet admirable bas-relief décoratif en 1481, sur la commande de Donna Maria, abbesse du couvent de l'église de Sant'Ambrogio [39]). Il s'agissait de sa paroisse, et Mino da Fiesole tenait à se faire honneur. C'est dans cet ouvrage surtout qu'il se souvint de son ancien ami Desiderio da Settignano. Le tabernacle en effet est une bonne imitation de celui que Desiderio fit pour l'église de Saint Laurent: on y retrouve la même figure de l'Enfant sortant du calice et le même mouvement passionné des anges en adoration. Seulement Mino da Fiesole se montre comme toujours le grand maître du clair obscur. Sur le piédestal est représenté, dans un bas-relief, une scène d'in-

térieur: la scène d'une messe miraculeuse qui donna origine au reliquiaire précieux. Un des prêtres de l'église ayant douté du mistère de la transformation du vin, retrouva le calice rempli d'un sang vif et vermeil qu'il s'empressa de renfermer dans une ampoule où on le conserve encore. C'est cette scène que le maître reproduit dans la plaquette qui forme la base du tabernacle. Mais c'est surtout par la grâce des décorations, par la finesse des arabesques et des palmettes, par l'heureuse disposition des masses, qui produisent un clair obscur des plus agréables, que cette sculpture reste parmi les œuvres le plus admirables de l'art toscan [40]).

Je ne saurais finir ce chapitre, dédié aux bas-reliefs, aux tabernacles, aux sculptures de Mino da Fiesole, sans mentionner plusieurs pièces, éparses dans les musées d'Europe et dans les collections privées, qui lui sont attribuées faussement. La première est la balustrade de la Chapelle Sixtine où deux anges soutiennent les armes du Pape Della Rovere, Sixte IV. C'est M. Steinmann qui trouve dans cet ouvrage le caractère particulier aux sculptures de Mino da Fiesole. Mais rien ne prouve cette affirmation qui n'est soutenne par aucun document. Quant aux caractères de style et de technique on est loin de retrouver dans les deux bébés joufflus et gros, sans élégance dans les mouvements et sans finesse dans les membres, les figures caractéristiques des retables florentins et des monuments funèbres des églises romaines [41]). On doit plutôt attribuer ces décorations à quelque anonyme imitateur de Donatello.

Il faut aussi rayer du catalogue des ouvrages de Mino da Fiesole ce retable de Montenero qui lui était attribué. Selon les documents publiés par M. Pietro Vigo [42]) ce retable fut sculpté en 1530 par Silvio Cepparello.

Enfin un *Christ bénissant,* appartenant à M. James Simon fut exposé sous le nom de Mino da Fiesole à Berlin en 1893. N'ayant pas vu cette dernière sculpture je ne saurais me prononcer à son égard [43]).

VI

LES MADONES

Dans l'œuvre de Mino da Fiesole les Madones tiennent une place considérable. Il est, peut-être avec Andrea della Robbia, l'artiste du xv^e^ siècle qui en a le plus sculpté, et il faut reconnaître qu'il surpasse tous ses contemporains dans l'idéalisation du type féminin. Aucun sculpteur de la renaissance, même parmi les plus illustres, n'a su donner à la Sainte Vierge un aspect plus digne et plus seigneurial. Tout en étant très fidèle à la tradition florentine et suivant d'assez près les théories esthétiques que j'ai tâché d'analyser dans les premiers chapitres de cet ouvrage, Mino da Fiesole sait trouver une originalité puis-

sante dans les bas-reliefs de ses Madones. Mais ici comme partout il faut d'abord se rendre exactement compte de l'œuvre de l'artiste et débarrasser le terrain des innombrables attributions qui faussent tout jugement. Il suffit d'avoir étudié, même superficiellement la sculpture de Mino da Fiesole pour entrevoir les éléments divers que les critiques et les historiens de l'art ont introduit dans ses ouvrages. Quant aux Madones, il faut reconnaître que les musées publics et les collections privées sont remplis de fausses attributions, que ni les caractères généraux du style, ni même le sentiment des têtes et des figures ne nous permettent d'accepter comme issues de l'atelier d'un même artiste. Il existe deux ou trois sculpteurs qui sans aucune raison au monde ont toujours été privés de leurs droits civils pour entrer subrepticement dans l'œuvre de Mino da Fiesole.

Le même phénomène que nous avons constaté pour le ciborium de Sainte Marie Majeure et les autres sculptures de Mino del Reame à Rome, se reproduit avec une plus grande intensité pour les Madones florentines.

En nous trouvant dans l'impossibilité de dresser un catalogue complet des artistes du XV^e^ siècle, nous nous sommes contentés d'attribuer à tel ou à tel autre sculpteur tous les ouvrages anonymes, qui n'avaient pas un caractère bien déterminé. Et Mino da Fiesole a été une des victimes les plus éprouvées par ce système facile et trompeur.

Le fait est d'autant plus étrange que, comme j'ai eu déjà l'occasion de le remarquer, le style de Mino da Fie-

Florence. – Musée National

La Vierge et l'Enfant

sole a des caractères invariables, très faciles à reconnaître et surtout très personnels. Si nous examinons en effet les Madones contemporaines, nous les trouverons essentiellement différentes de celles qu'il nous a laissées. Le type de la Vierge, chez les sculpteurs du XV^e^ siècle, est peu varié. C'est toujours la matrone classique, enveloppée de lourdes draperies, à la mine sévère, mais insignifiante. Dans aucune des Madones d'Andrea della Robbia, de Bartolomeo Bellano, d'Antonio Rossellini, voire même d'Agostino di Duccio, on ne trouve cette expression de modernité et de vie qui rend précieuse l'œuvre du maître de Poppi. Même dans les Vierges de Desiderio da Settignano, ce Desiderio qui eût une si grande influence sur son style, on retrouve toujours ce reflet classique qui les éloigne de tout être vivant. Sous ce rapport la Madone du Musée de Turin et l'autre sur le palais de la via Cavour à Florence sont très importantes à étudier. On se rend facilement compte de la différence qu'il y a entre ces Madones et celles de Mino, dont l'harmonie gracieuse et le sentiment profond restent toujours inimitables.

J'ai déjà cherché dans le chapitre où j'analysais l'art de cet artiste, de préciser les caractéristiques fondamentales de son style. Si vous examinez une à une ses Madones, vous y retrouverez toujours ces caractéristiques, depuis celle qui prie avec tant de grâce dans le retable de Fiesole, jusqu'à celle du monument du comte Ugo qui est parmi ses dernières œuvres. L'ensemble de ces lignes et le sentiment qui en dérive sont très difficiles à être analysés. Il s'agit d'un ouvrage spécial où le charme est pro-

duit par des raisons qui ne sont pas tout à fait des raisons d'esthétique et on reconnaît aisement les défauts des figures.

D'abord cette mièvrerie dont j'ai eu occasion de m'occuper plusieurs fois et qui devient encore plus saisissante dans les figures de ses Madones ou de ses Saintes. Ensuite la construction du corps: les bras trop frêles, les épaules excessivement tombantes, la taille trop haute et d'une maigreur par trop accentuée. Les têtes aussi ne diffèrent pas beaucoup entre elles: ce sont toujours les mêmes yeux aux lourdes paupières, très souvent asymétriques: c'est toujours la même bouche grande, voluptueuse, presque vorace; c'est toujours le même front très haut avec les cheveux attachés en arrière sur le crâne selon cette mode du XV^e^ siècle pour laquelle les élégantes se procuraient avec un coup de rasoir une calvitie artificielle, telle que nous la retrouvons dans le portrait de Piero della Francesca ou dans les médailles de Pisanello.

Comme on le voit il s'agit de véritables fautes d'esthétique: et pourtant c'est de ces mêmes fautes que dérive le charme troublant dont nous sommes tous épris. C'est qu'il humanisa la Madone et lui fit vivre la vie intense et passionnée de son époque. Jusqu'à lui les sculpteurs n'avaient pas tant osé: ils restaient fidèles au type hiératique de la Vierge et même ceux qui l'habillaient en grande dame de la renaissance cherchaient toujours à l'envelopper d'un manteau à larges plis qui l'entourait comme d'une pourpre royale. Mino da Fiesole dédaigna tout cela. Il n'avait pas aimé les matrones sévères de la tradition,

ni les paysannes robustes et saines qu'affectionnaient les sculpteurs contemporains. Il chercha parmi les frêles *gentildonne* de la société florentine le type idéal de sa Madone et, le premier peut-être des sculpteurs, il traduisit dans le marbre ce même sentiment humain et aristocratique qu'avait tenté le pinceau du peintre.

Peut-être même ne fit-il que varier à l'infini le type unique de cette jeune fille au sourire narquois et vague dont nous avons vu le buste, dans le Musée Royal de Berlin. Mais en tout cas la Madone de Mino da Fiesole est une personne bien vivante, malgré ses traits amincis et son corps immatériel; et je crois qu'on pourrait facilement la retrouver dans ces admirables portraits de princesses et d'aristocrates qui peuplent les collections d'Europe et dont les attributions sont aussi incertaines que les personnages qu'ils représentent. C'est pour cela que Mino da Fiesole restera avant tout le poète de la femme et le sculpteur des Madones. S'il osa mettre sur l'autel la femme que nous aimons, l'idéale maîtresse telle qu'on la rêve et que l'on a souvent rencontrée dans la vie, nous l'aimons encore plus pour cela et notre siècle dépourvu d'un profond sentiment religieux, se plaît à reconnaître, soumise à l'adoration des fidèles, l'image triomphale de la Femme divinisée.

Il faut reconnaître que le mouvement considérable qui nous a fait priser le XV^e^ siècle dérive presque entièrement de ce sentiment. Au fond nous avons aimé cette époque à travers les tableaux de Botticelli ou à travers les bas-reliefs d'Agostino di Duccio ou de Mino, toujours

pour ce que nous y avons trouvé de notre âme moderne, inquiète et nostalgique.

On peut diviser en trois grandes catégories les Madones de Mino da Fiesole: Madones des retables, Madones des monuments et simples bas-reliefs. Les derniers se subdivisent selon les époques dans laquelle ils furent exécutées en Madones florentines et en Madones romaines. Il existe en outre une catégorie tout à fait spéciale qui appartient à un artiste bien différent et dont les ouvrages ont été jusqu'à présent attribués à Mino da Fiesole. Nous verrons tout à l'heure quel est cet artiste. J'ai déjà parlé des Madones des retables: elles ne diffèrent pas beaucoup de celles qui nous occupent à présent. Ce sont les mêmes jeunes filles aux traits distingués et au corps d'une maigreur élégante et dégagée. Peut-être dans le bas-relief de Fiesole et plus tard dans celui de la Badia on aperçoit une certaine hésitation qui dérive sans doute de l'inexpérience de l'artiste encore jeune et pas très sûr de son art. Mais les deux Madones ont déjà cet air de noblesse et cette distinction aristocratique qui restera invariable dans les œuvres suivantes. Nous nous retrouvons pour la première fois devant la grande dame florentine et soit dans cette gracieuse figure en prière, soit dans l'autre assise sur un trône en une pose pleine de noblesse on voit percer les belles figures du Louvre et du Musée National. Quant aux Madones des monuments funèbres, j'aurai occasion de m'en occuper dans le chapitre suivant. Généralement Mino da Fiesole se réservait cette tâche: on dirait qu'il dédaigne tout autre ouvrage et que son ciseau caresse

avec une grâce infinie le cintre où rayonnera dans une gloire d'anges la Sainte Vierge. Tout en restant fidèle à son type, il le varie à l'infini. Quelquefois c'est une véritable reine dont les *Donateurs* se disputent humblement les grâces, tel dans le monument Riario aux SS. Apôtres à Rome. D'autres fois, elle se prête impassible et sereine à l'adoration des anges, détachée de tout sentiment matériel, figée dans un rêve immuable et lointain, tel dans le sépulcre du cardinal Christofore della Rovere dans l'église de Sainte Marie du Peuple. Nous la voyons enfin modeste dans sa souveraineté – simple sceau de beauté – tenant une place purement décorative dans le tombeau monumental du comte Ugo et du chevalier Giugni à la Badia de Florence.

Toutes ces Madones si différentes qu'elles soient dans leurs attitudes et dans leurs sentiments se rattachent au type unique si cher à Mino da Fiesole. Ni l'influence des artistes romains ou lombards, avec lesquels il travaillait, ni même la vision des anciennes sculptures dont Rome était remplie, ne purent influencer l'art si personnel de Mino. C'est un fait qu'il faut remarquer et qui sert – plus que tout document – à prouver combien on se trompe en voulant lui attribuer les sculptures assez grossières de Mino del Reame et de quelque autre artiste.

Reste donc à analyser le troisième groupe: celui qui est composé de simples bas-reliefs n'ayant appartenu à aucun monument. C'est ici qu'il faut avancer avec une extrême prudence. Le nombre de Madones attribuées a Mino est vraiment extraordinaire et je ne connais aucun artiste

qui ait joui d'une si grande générosité de la part des critiques. Comme on le connaissait vaguement et qu'on n'en avait jamais étudié les œuvres avec une rigueur scientifique, on se plaisait à lui attribuer les sculptures les plus différentes. Ainsi nous voyons dans les catalogues de ses ouvrages celles qu'il faut attribuer à des artistes comme Mino del Reame ou à ce mystérieux et médiocre sculpteur qu'on est censé appeler « le maître aux Madones de marbre. »

Pesaro. – Athénée
La Vierge et l'Enfant

Le groupe le plus nombreux de ces fausses attributions est formé par plusieurs Madones, ayant toutes un identique caractère. La Sainte Vierge de la collection Dreyfus, la petite Madone du Louvre, celle du Musée National de Florence et de la collection du prince Lichtenstein à Vienne représentent l'artiste inconnu dont les ouvrages passèrent jusqu'à présent comme étant de Mino da Fiesole. À ces différentes Madones il faut aussi ajouter la *Sainte Vierge* de l'Athénée de Pesaro. Comme on le voit le bagage est assez nombreux et la liste des Madones

de Mino da Fiesole se rétrécit de beaucoup. Nous nous trouvons en effet en présence d'un artiste, grand travailleur, mais peu habile, faisant ses bas-reliefs sur commande – la plupart, en effet sont caractérisés par les armes de celui qui les avait commandés – toujours dans le même chiffre et sans aucune individualité. Fut-il un disciple ou un imitateur de Mino da Fiesole? On serait quelquefois tenté de le croire. Mais il est certain que cet artiste inconnu ne peut-être comparé à son inspirateur. Ce qui lui manque surtout, c'est la grâce subtile et la noblesse troublante, qu'ont toujours les Madones de Mino. On voit, chez lui, l'unique préoccupation de faire vite et ses ouvrages ont presque toujours l'aspect d'ouvrages de magasin, manquant de cette finesse qui est la signature d'un grand artiste.

D'abord la figure de la Vierge manque de caractère et celle de l'Enfant n'a aucune distinction. Les plis, quoique imitant la manière de Mino, n'ont pas cette souplesse et cette légèreté qui lui est particulière. Le marbre enfin est traité grossièrement, sans ce poli et ce soin du modelé, qui fait apparaître toute sculpture de Mino comme une ciselure précieuse.

Il suffit, d'ailleurs de jeter un coup d'œil sur ces Madones pour se convaincre qu'elles sont l'œuvre d'un même artiste. C'est toujours le même type et surtout le même habillement, une veste assez large, serrée à la taille par un cordon; c'est toujours la même coiffure très simple qui n'a rien de commun avec les arrangements soignés et compliqués de Mino da Fiesole.

Toutes ces Madones ont été reproduites sous le nom de Mino et sous son nom figurent dans l'ouvrage déjà cité de M. M. Bode et Von Tschudi sur la sculpture italienne, ouvrage qui – soit dit en passant – accepte avec trop de facilité les baptêmes les plus extraordinaires. Mais il suffit d'y jeter un regard pour se convaincre qu'elles appartiennent toutes au même artiste, un artiste assez médiocre pour que son véritable nom se soit perdu parmi les innombrables *tagliapietre* de cette partie du XV^e^ siècle [44]).

Londres. – South Kensington Museum
La Vierge et l'Enfant

Un autre sculpteur, dont les ouvrages étaient jusqu'à présent attribués à Mino da Fiesole, vient d'être reconnu par la critique: il s'agit de ce mystérieux *Maître aux Madones de marbre,* dont on ne connaît ni le nom véritable, ni le lieu de naissance. Il s'agit avec toute vraisemblance d'un artiste toscan, contemporain de Mino, qu'il imite parfois en exagérant certaines caractéristiques saillantes.

Le bas-relief de l'Eremo des Camaldules, qui a été souvent attribué à Mino appartient à ce maître et c'est sous

son nom que M. Bode l'a reproduit dans son ouvrage sur la sculpture italienne.

Casentino. – Eremo des Camaldules
La Vierge et l'Enfant

Je crois qu'il faut attribuer à ce même artiste le bas-relief qui figurait sous le nom de Mino dans la collection du comte Guidi de Faenza et qui est passé tout récemment en Amérique, et deux madones – parmi les trois – qui se conservent au musée du South Kensington à Londres.

Nous y retrouvons en effet les mêmes proportions disgracieuses du nu et les mêmes chérubins quelque peu gro-

tesques: nous y retrouvons cette technique superficielle et luisante qui donne un cachet tout à fait spécial aux sculptures de cet artiste sans nom.

Il nous reste à présent à examiner les véritables Madones de Mino da Fiesole qu'il faut diviser comme je l'ai déjà dit au commencement en deux catégories distinctes: celles qui appartiennent à la période florentine – entre 1465 et 1470 – et celle de la période romaine entre 1473 et 1480. Les deux catégories sont très faciles à reconnaître [45]).

Londres. - South Kensington Museum
La Vierge et l'Enfant

Les Madones de la période florentine sont à mon avis le médaillon admirable du Musée National, le bas-relief si gracieux de la via della Forca à Florence, et l'autre dans le même style dans la collegiata de Empoli – y ajouterais – je aussi la troisième madone du South Kensington? Elle a un si grand caractère joint à une si extrême finesse, que, si elle n'est pas tout à fait de Mino, elle doit sortir – sans aucun doute – de sa boutique. Je n'hésite pas à assigner ces différentes sculptures aux années

qui passent entre le premier et le deuxième voyage de Mino da Fiesole à Rome. Nous y retrouvons en effet le même style ou, pour mieux dire, la même manière que dans les retables de Fiesole et de la Badia. Les draperies, très légères ont ces plis cassés droits qui vont s'assouplir d'une façon moins géométrique vers la fin de sa carrière artistique. Les paupières baissées, l'air encore humble dans sa noblesse, la maigreur caractéristique des membres, et cette inimitable expression qui est propre aux œuvres de Mino dans sa première période, nous permettent de classer ces Madones avec une assez grande exactitude. Parmi ces sculptures, le médaillon du Bargello tient la première place. Mino da Fiesole, dont l'esprit décoratif a été toujours des plus brillants a sû réunir dans cette Madone ses qualités les plus rares. La Sainte Vierge a une grâce charmante : elle est déjà la grande dame, pleine de noblesse et de distinction, mais sans avoir encore cet air hautain qui caractérisera plus tard les Madones de la période romaine. Et c'est surtout le petit ange de la base qui est une heureuse trouvaille décorative et qui donne un cachet spécial à ce médaillon charmant.

Une autre sculpture remarquable de ce groupe est le petit bas-relief de la via della Forca. L'ensemble de la composition, la légèreté des tissus, l'expression agréable et charmante des figures, placent cette Madone parmi les bons ouvrages de la première manière de Mino da Fiesole.

Cette manière se modifie plus tard : les Madones deviennent toujours plus nobles et plus aristocratiques. On dirait qu'en avançant dans l'âge, Mino se rapproche du type

idéal, de ce type que nous trouvons toujours dans son œuvre et qui s'affirme d'une façon triomphale dans ses dernières sculptures.

Florence. – Rue de la Forca
La Vierge, l'Enfant et Saint Jean

Au groupe des Madones romaines – faites entre 1474 et 1480 – appartiennent les Madones du Musée National de Florence, le médaillon de Berlin, la Sainte Vierge du Louvre et celle de l'hôpital de Santo Spirito à Rome.

Florence. – Musée National
La Vierge et l'Enfant

Il faut ajouter les bas-reliefs des monuments romains à Santa Maria del Popolo, à la Minerva, aux SS. Apôtres.

Le type de ces sculptures nous est donné par la Madone du Bargello: une figure à mi-corps, tenant l'enfant Jésus devant elle, dans une attitude droite et presque orgueilleuse. C'est dans cette œuvre que le sentiment de Mino da Fiesole s'accentue d'une façon évidente: la grande dame aristocratique et quelque peu dédaigneuse, qui déjà perçait sous les traits enfantins de ses premières Madones, se manifeste ici dans toute sa puissance.

Les yeux baissés, la bouche pliée par un dédain qu'elle n'arrive pas à cacher, la figure droite et rigide, la Sainte Vierge ne nous apparaît pas comme la *consolatrix afflictorum* des litanies, mais plutôt comme une reine toute puissante, à qui les hommages des fidèles sont un droit indiscutable et sacré.

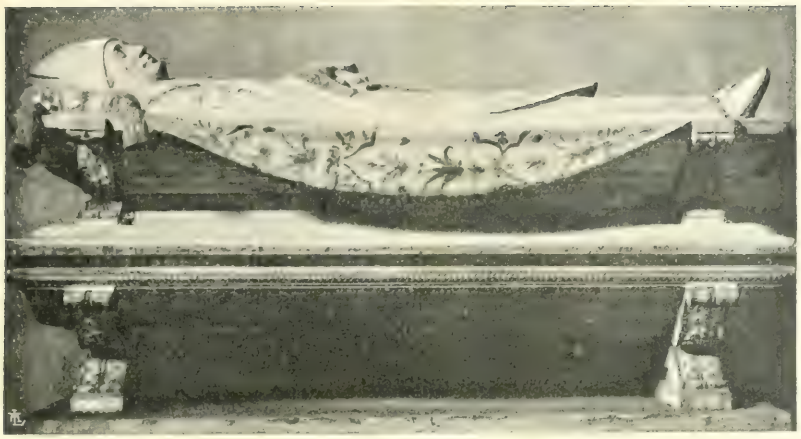
Toutes les Madones que je viens de citer reproduisent le même type et appartiennent à la même époque, jusqu'au bas-relief de l'hôpital de Santo Spirito qui – selon le comte Gnoli – fût fait en 1480, dernier ouvrage exécuté à Rome par Mino. Ce bas-relief représente la Madone, en demi-figure, avec l'enfant Jésus sur les genoux: il se rattache, par ses traits caractéristiques et par son style à la Madone du Bargello et à celle du Louvre. Fait originairement pour quelque chapelle de St. Jean en Latran, il fût transporté plus tard dans l'hôpital des femmes, adjoint à la basilique. C'est là que le comte Gnoli le reconnût parmi un tas d'anciennes sculptures. Transporté dans les bureaux de l'administration, il y resta jusqu'à ce qu'il

passa à la direction centrale des hôpitaux, à Santo Spirito, où il se trouve encore.

Tout récemment comme il était question de le vendre, le Ministère de l'Instruction public, mit son *veto,* et l'exquise œuvre d'art du sculpteur toscan est désormais acquise à la ville de Rome.

Fiesole. Cathédrale.

Monument à l'évêque Salutati



VII

LES MONUMENTS FUNÈBRES

Lorsque Mino da Fiesole entreprit l'exécution des sépulcres de Florence et de Rome, la plupart des grands monuments avaient été déjà faits. Le tombeau Marsuppini et celui du Leonardo Bruni à Florence, les monuments de Nicolas V et d'Eugène IV à Rome, avaient déjà fixé le type qui ne devait plus changer jusqu'à la fin du siècle. D'ailleurs ces deux types n'étaient que le résultat d'une longue évolution, dont les éléments étaient facilement visibles. Les tombeaux de Desiderio da Settignano et de Bernardo Rossellino ne faisaient que fixer les lignes déjà connues des tombeaux de Donatello et de Michelozzo, ainsi que celui d'Jsaia da Pisa à Rome, donnait une forme définitive – en y ajoutant des éléments florentins – aux orga-

nismes architectoniques des Cosmates. Si nous étudions en effet, le tombeau si riche du Marsuppini par Desiderio da Settignano et si nous le comparons avec celui que Donatello et Michelozzo firent pour le pape Jean XXIII dans le baptistère de Florence, nous y retrouverons une étroite parenté dans la disposition générale, parenté que le goût décoratif de l'époque avait à peine changé dans les détails. La disposition reste la même en ligne générale aussi: seulement le baldaquin retombant du haut – dernier souvenir de l'art gothique – se transforme en une lourde guirlande soutenue par des anges qui conservent au monument la même forme pointue tout en le rendant plus léger.

Le type de ces monuments florentins est le suivant: un piédestal qui sert de base, décoré par des festons ou des palmettes et sur ce piédestal deux colonnes cannelées ou deux pilastres soutenant un arc dont la décoration varie, têtes de chérubins, bouquets de fleurs ou de fruits etc. Au dessus de l'arc un candélabre ou un écusson héraldique, d'où retombent des guirlandes soulevées aux extrémités par des anges ou des génies. Dans le cintre formé par l'arc, le bas-relief d'une Madone ou une scène du vieux ou du nouveau testament. En bas, tout droit sur le piédestal, le sarcophage où gît la statue du mort et entre le sarcophage et le tympan la paroi sans aucune décoration de sculpture et le plus souvent partagée par trois ou quatre tables de porphyre encadrées de marbre blanc. Tel est le monument de Marsuppini par Desiderio (fait en 1450) et tel le monument de Leonardo Bruni par Bernardo Rossellino (fait en 1444). Nous verrons tout à l'heure comment Mino

da Fiesole resta fidèle à ce type et ne se laissa influencer nullement par le goût et les tendances des artistes romains.

À Rome en effet la disposition des monuments funèbres était un peu différent. Jsaia da Pisa, fils d'un sculpteur pisan, mais lui même né et vivant à Rome, sut reprendre la tradition des Cosmates en y ajoutant quelque décoration du style florentin. On croit généralement que toutes les traces des *Marmorarii,* connus sous le nom des Cosmati, cessent avec le départ des Papes pour Avignon. Certes, pendant le XIV^e^ siècle nous ne trouvons aucune trace de leur art et de leur famille dans les rares monuments, la plupart des dalles funèbres d'un ordre inférieur, qui nous restent de cette époque lamentable. Mais vers la fin du XIV^e^ siècle on rencontre un artiste qui reprend les vieux motifs des Cômes, des Adeodati et des Jeans, tout en les complétant par quelque décoration nouvelle. Cet artiste est Paolo Romano, ou Paolo da Roma comme je voudrais l'appeler pour ne pas le confondre avec ce Paolo Tacconi, dit Romano plus jeune d'un siècle et qui fut le contemporain de Mino da Fiesole. Si vous étudiez les monuments du Cardinal Stefaneschi et celui de Philippe d'Alençon à Santa Maria in Trastevere ou mieux encore ceux du Cardinal Ashton à Sainte Cécile ou du Cardinal Vulcanio à Sainte Françoise romaine, vous y retrouverez les derniers reflets de l'art du vieux Jean Cosmati. On a trop négligé cet artiste qui en plein XIV^e^ siècle et au commencement même du XV^e^ réunit les anneaux d'une chaîne qui semblait à jamais brisée. Or, Jsaia da Pisa ne fit autre chose que greffer les

nouveaux éléments du style toscan sur les vieux organismes romains et le monument du Pape Eugène IV dans l'église de San Salvatore in Lauro en est le résultat.

Mais, comme je l'ai déjà remarqué, Mino da Fiesole suivit toute sa vie les exemples de Desiderio et de Rossellino. Une fois seulement, au commencement de sa carrière il trouva une forme originale: à Fiesole pour le sépulcre de l'évêque Salutati. Il faut pourtant noter une circonstance qui pourrait expliquer cette originalité: le savant évêque toscan se fit faire le sépulcre de son vivant. Or, on connait ce Salutati, homme pieux, mais bon lettré dont la littérature autant que les mœurs lui valurent la protection de deux Papes tels que Eugène IV et Nicolas V. Il se pourrait donc que Salutati lui même ait suggéré la première idée de son monument. Nous ne retrouvons ici aucun des types qui furent chers aux sculpteurs toscans, contemporains de Mino. Il n'y a ni piédestal, ni arc; les pilastres décorés par une arabesque des plus délicates ont un emploi purement décoratif; le sarcophage – très simple et sans aucune statue – est dans le haut, soutenu par deux socles. Et enfin sur la paroi centrale, entre les deux pilastres une espèce de niche sert à encadrer le buste soutenu par les armes du défunt. Ce monument est unique dans l'art de Mino, fait d'autant plus remarquable qu'il se plaisait à répéter sans fin et avec très peu de changements les mêmes motifs. Or, le monument de l'évêque Salutati, nous ne le retrouverons ni à Florence, ni à Rome, où l'œuvre de Mino est pourtant considérable. Et il faut remarquer qu'il fit ce monument

en 1466: c'est-à-dire dans les premières années de sa carrière artistique [46]).

C'est dans le tombeau Marsuppini qu'il faut rechercher l'origine des monuments exécutés par Mino et c'est dans le grand sépulcre du comte Ugo à la Badia qu'il faut voir le type d'art auquel il resta fidèle jusqu'à la fin. On peut même dire qu'il travaillat pendant toute sa vie à ce monument qui devait rester parmi ses ouvrages les plus complets et les plus importants. Il s'agissait d'ailleurs d'honorer la mémoire d'un des grands bienfaiteurs de la Badia et les moines ne chicanaient pas sur les dépenses. Ce comte Ugo, en effet, mort en 1016 avait laissé la plus grande partie de ses biens à la petite église de Florence. Mais ce testament ne fut pas fait sans quelque hésitation. Ce petit fils du roi Hugo, gouverneur de la Toscane comte de l'Empereur Othon II et dont Dante dit dans le XVI[e] chant du *Paradis:*

> Del gran barone il cui nome e 'l cui pregio
> La festa di Tommaso riconforta....

n'a pas toujours été un homme de vie exemplaire. Un soir – c'est Scipione Ammirato qui nous le raconte dans ses Histoires florentines [47]) – comme il s'était perdu dans une forêt après une journée de chasse, il se retrouva devant la porte d'une forge. S'étant arrêté pour demander quelque renseignement sur la route qu'il devait prendre, il vit un spectacle qui le frappa d'horreur: ces forgerons au lieu de battre du fer, battaient de misérables corps humains qu'ils retiraient un à un d'une chaudière. Trouvant

à peine les paroles pour s'exprimer, il demanda ce que tout cela pouvait signifier. Alors le plus grand des forgerons lui repondit que ces corps qu'ils battaient avec des marteaux rougis par les flammes étaient les corps des damnés et que bientôt il subirait le même sort s'il ne se repentait de ses pêchés. La vision disparue, il retrouva son chemin et il parvint à la ville. Là, il distribua ses richesses entre plusieurs églises – la Badia fut la mieux dotée – donna de grandes sommes d'argent aux pauvres et se retira à Pistoja où il mourut le jour de St. Thomas de l'année 1006.

C'est pour honorer le souvenir du « grand baron » que les moines de la Badia chargèrent Mino da Fiesole de lui faire un monument. Le premier contrat fut signé en 1469, mais déjà deux ans plus tard, l'abbé Don Salvatore devait faire de nouveaux pactes pour la continuation de cet ouvrage [48]). Les documents de la Badia ne nous disent pas de quelle nature furent ces pactes: il se peut pourtant que Mino da Fiesole, appelé à Rome pour le monument à Paul II dut signer une convention quelconque pour interrompre les travaux entrepris dans l'église florentine. Le prix fixé dans ce second contrat était de 1600 lires. Mais voilà que dix ans plus tard – en 1481 – ce prix est porté à 1777 lires, d'accord avec le prieur, pour y avoir ajouté le bas-relief de la charité qui n'était pas compris dans le dessin primitif [49]). On dirait pourtant que la reconnaissance des moines ne trouvait pas de richesse assez grande pour honorer leur bienfaiteur. Voilà en effet un troisième contrat – fait quelques jours après – qui augmente

Rome. – Monument à Paul II

encore de 279 lires et 17 sols la somme primitive pour mettre deux tables de porphyre à la place des tables en simple pierre qui étaient comprises dans le premier contrat [50]). On voit donc, comme ce monument commencé en 1469 ne fut fini que douze ans plus tard: mais il faut reconnaître que les moines de la Badia ne perdirent rien dans l'attente. Tout en étant une dérivation directe du monument Marsuppini, le sépulcre du comte Ugo a la grâce et l'élégance des ouvrages de Mino. Il y a d'abord introduit quelque élément nouveau: abolition des festons au dessus de l'arc, introduction d'un bas-relief dans le fond. Ce dernier détail lui est tout à fait personnel: il l'avait déjà introduit dans le sépulcre de Bernardo Giugni et il devait bientôt l'employer dans le monument de Paul II. Mais c'est surtout l'exécution qu'on doit admirer. On y retrouve ce modelé élégant de la chaire de Prato et du tabernacle de Volterra, ce ciselé précieux qui transforme le marbre en une pièce d'orfèvrerie. Ce sont surtout les détails, palmettes du piédestal de l'arc, guirlandes et coquillages du tympan, rosettes de l'architrave ou écailles du sarcophage qui attirent notre attention. Quoique très décoré, le monument du comte Ugo est remarquable par sa sobriété et pour son goût simple et riche en même temps [51]).

Dans la même église et presque vis-à-vis il y a le monument du chevalier Bernardo Giugni, ambassadeur de la république florentine près du roi Alphonse à Naples, près de Nicolas V à Rome pour la *pace d'Italia* et à Milan pour la mort de Francesco Sforza; homme re-

marquable, mort en 1466 après avoir rempli les plus honorables charges de son pays [52]). L'organisme architectonique de ce sépulcre est toujours le même et Mino y apporte les mêmes modifications: suppressions des guirlandes au dessus de l'arc, remplacées cette fois, par une petite figure qui ne réussit pas à être agréable, bas-relief qui coupe la monotonie de la paroi centrale. En outre il remplace dans ce sépulcre la Madone du tympan, par un médaillon au portrait du défunt, dont les traits durs et le modelé soigné ne manquent pas d'interêt et de noblesse. Il s'agit, comme on le voit d'un monument plus simple et moins somptueux que celui du comte Ugo, mais qui pourtant a une allure toute spéciale, qui ne mérite pas les attaques qui lui ont été faites par certains critiques. C'est surtout la statue du vieil ambassadeur qui attire notre attention. Elle est traitée simplement, avec une grande force de modelé. Les mains et les pieds sont exécutés avec une extrême finesse. La figure épuisée par une longue souffrance, contraste avec la tête si enérgique du médaillon. Il s'agit bien d'un mort et d'un mort que l'artiste doit avoir vu, car il parvient à nous en rendre l'impression avec un inimitable réalisme. Il suffit d'ailleurs de comparer cette statue avec celle du comte Ugo, si insignifiante dans sa solennité de parade, pour comprendre la différence qui existe entre les deux sculptures. Quant à la figure de la Justice – au milieu de la paroi – elle est simplement délicieuse et digne d'être acceptée parmi les plus gracieuses figures féminines du maître de Poppi [53]).

Lorsque Mino da Fiesole partit pour Rome la seconde fois, il avait achevé deux monuments et arrêté les plans et les dessins d'un troisième. C'est avec ce bagage – assez considérable d'ailleurs – qu'il se rendait à Rome où le Cardinal Barbo voulait édifier le sépulcre de son oncle Paul II. Nous sommes à une époque importante de sa carrière artistique ; il s'agissait d'une lourde tâche dont les honneurs n'étaient pas exempts de risques assez graves. Paul II avait été un pape grand seigneur et munificent. Quoique sa mémoire ait été ternie par les attaques des humanistes qu'il dédaigna et qui se vengèrent en le présentant à la postérité comme un ennemi des arts, les documents publiés par M. Müntz nous le montrent au contraire comme un collectionneur intelligent et avisé et comme un protecteur des monuments anciens et des arts. D'autre part, lorsque Mino arriva à Rome, Sixte IV régnait depuis deux ans et il s'était déjà entouré d'artistes, parmi lesquels on trouve les noms de Verrocchio et de Pollajolo, de Botticelli et de Benozzo Gozzoli, de Signorelli et de Lippi, de Perugino et de Ghirlandajo! Comme on le voit les juges pouvaient être terribles! Il réussit pourtant à contenter tout le monde, si bien que Vasari – un critique qui ne fut jamais bien tendre envers Mino – n'hésita pas à affirmer que le monument à Paul II resterait parmi les plus riches et les plus beaux de son époque [54]).

Mais quelle fut la part que Mino da Fiesole eut dans ces travaux? Fut-il appelé à Rome par le Cardinal Barbo, ou bien par son ancien camarade Giovanni Dalmata? C'est un point qui est difficile à éclairer. Malheureusement nous

ne possédons du sépulcre de Paul II qu'un dessin publié par Ciacconio et les fragments dispersés dans les Cryptes Vaticanes et dans le musée du Louvre [55]). Le dessin du Ciacconio a été fait en 1630, c'est-à-dire à une époque où l'exactitude n'était pas un dogme pour les dessinateurs: il en résulte qu'il est assez douteux. Quant aux fragments, éparpillés dans les cryptes mal éclairés, ils sont dans de telles conditions qu'il est très difficile de pouvoir les étudier exactement.

Malgré toutes ces difficultés, grâces aux recherches du comte Gnoli et de M. Von Tschudi, on est parvenu à déterminer l'ouvrage des deux artistes. De Mino sont les bas-reliefs du Jugement dernier et de la Tentation, les figures de la Foi et de la Charité, les Évangélistes Luc et Jean et les deux anges, tenant les guirlandes. Tandis que Giovanni Dalmata aurait fait la Résurrection, la Création d'Ève, la figure de l'Espérance, les Évangélistes Marc et Mathieu, la figure du Pape et les deux autres anges tenant les guirlandes. Comme l'on voit, l'ouvrage est assez partagé et on ne pourrait pas en tirer une conclusion spéciale, d'après l'importance des sculptures exécutées.

Mais on peut tout de même supposer que Mino da Fiesole fut l'inspirateur du monument. Nous nous retrouvons en effet en présence d'un sépulcre florentin, avec piédestal, arc et tympan, avec le bas-relief caractéristique dans le paroi, tel nous le voyons dans le monument Giugni à Florence. Certes, on pourrait observer que la sculpture surfait quelquefois la simple architecture des monuments florentins, et c'est peut-être dans ce détail que perce l'influence

Rome. — Église de Sainte-Marie-du-Peuple.
Monument au cardinal Cristoforo della Rovere.

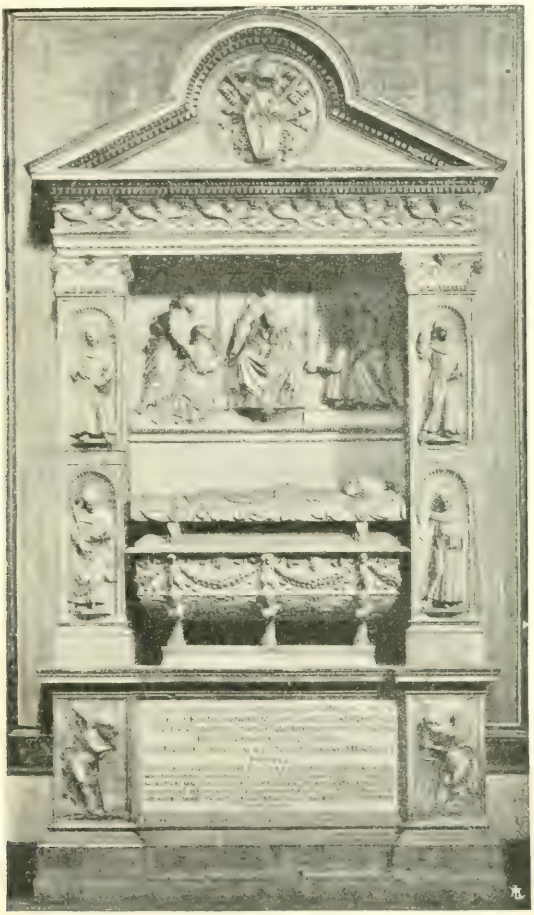
romaine de Giovanni Dalmata. Mais il ne faut non plus oublier que certaines dispositions étaient déjà traditionnelles, dans les sépulcres des papes et que le surchargement des bas-reliefs, des décorations et des statuettes, était presque nécessaire dans un ouvrage romain, d'une pareille importance. Ce monument d'une richesse jusqu'alors inconnue, était composé de la manière suivante: au dessus d'un soubassement décoré par des génies tenant des guirlandes, s'élevait un second soubassement où étaient placées les trois vertus théologales et les bas-reliefs de la Création de l'homme et de la Tentation. Sur le double piédestal, le sarcophage avec la statue gisante du pontife; sur le paroi du fond un bas-relief représentant la Résurrection et dans le fronton, à la place de la Madone, la grande scène du Jugement dernier où l'on voit entre autres, les portraits du Pape et de l'Empereur Frédéric.

À mon avis, il s'agit bien d'une œuvre de Mino, modifiée par la somptuosité de l'art romain, par les nécessités iconographiques et peut-être même par l'influence plus ou moins indirecte de Giovanni Dalmata. Mais je ne mets qu'en dernier lieu cet élément, car il est évident que Giovanni ne fut pas le seul collaborateur de Mino da Fiesole et que plusieurs artistes prirent part à l'exécution de cette imposante sepulture. Je crois aussi qu'on pourrait reconnaître en plusieurs endroits, le ciseau de Mino del Reame, qui selon Vasari travailla avec son homonyme toscan au tombeau du pape vénitien [illegible]. Mais comme je l'ai déjà remarqué il nous faudrait pouvoir étudier dans de meilleures conditions cette importante sculpture du XV^e^ siècle, pour pou-

voir en tirer une conclusion définitive. Souhaitons que le pape actuel en souvenir de son illustre concitoyen de la renaissance, nous offre un jour le magnifique sépulcre de Mino da Fiesole en toute sa splendeur ancienne [57]).

Le succès de cet ouvrage dût être des plus brillants et Mino da Fiesole y gagna une si grande popularité, que nous le voyons associé à presque tous les monuments funèbres qui furent exécutés à Rome à cette époque. Mais, comme je l'ai déjà fait remarquer, les entreprises de ce genre étaient alors des entreprises commerciales, où l'artiste avait presque toujours un rôle d'ouvrier. C'est ainsi qu'on voit le nombre des collaborateurs s'élargir et des noms nouveaux entrer dans cette véritable coopérative, chargée d'édifier les monuments funèbres des princes et des cardinaux. Nous avons vu, jusqu'à présent, Giovanni Dalmata, un artiste d'une grande distinction qui, dans le sépulcre Roverella, dans l'église de Saint Clément se montre dans tout l'éclat de son art, noble et puissant à la fois. Nous allons voir tout à l'heure Andrea Bregno, un lombard, mort en 1506 à l'âge de 85 ans, après avoir rempli les églises romaines de statues, de bas-reliefs et de sarcophages d'une rare beauté. C'est avec lui que travaille dorénavant Mino da Fiesole et nous retrouverons leurs deux noms, accouplés dans le monument Riario aux Saints Apôtres et dans celui della Rovere à Sainte Marie du Peuple. Ensuite c'est avec quelque autre artiste ignoré que Mino da Fiesole travaille aux sépulcres Ferrici à Santa Maria sopra Minerva et du cardinal Ammanati à St. Augustin et ce ne sera que dans les monuments du jeune

Tornabuoni et du cardinal Fortiguerri que nous le retrouverons à peu près seul. Comme l'on voit l'ouvrage ne lui



Rome. – Église des SS. Apôtres.
Monument au cardinal Pietro Riario

manquait pas et les dix années passées à Rome entre '70 et '80 furent certainement les plus actives de sa carrière artistique.

Le premier des monuments romains contemporain de celui de pape, est le monument du Cardinal Pietro Riario dans l'église des SS. Apôtres. Ici Mino da Fiesole fut le collaborateur d'Andrea Bregno et probablement d'un troisième artiste qui sculpta les figures des pilastres et les décorations du tympan. On reconnaît l'art exquis de l'artiste lombard dans le sarcophage et dans la figure gisante du mort. Aucun doute possible, à mon avis, sur l'auteur du dessin général. C'est encore Andrea Bregno qui se rallie directement aux sépulcres romains d'Jsaia da Pisa et des contemporains.

Rome. – Église des SS. Apôtres
Madone dans le monument au cardinal Riario

Quant à Mino da Fiesole, son ouvrage est limité à la Madone du centre, où l'on retrouve l'air de noblesse qui est dans toutes ses Madones ainsi que le motif du petit ange décoratif du tabernacle de l'église de Santa Croce et du médaillon du Bargello. Mais je ne saurais attribuer au même artiste les deux

Rome. - Église de Santa Maria sopra Minerva. - Monument à Francesco Tornabuoni

Riario agenouillés à droite et à gauche de la Sainte Vierge et les deux figures des apôtres qui les protègent. Il suffit d'étudier les plis abondants et classiques de leurs vêtements et les comparer à ceux du manteau de la Vierge, aux caractéristiques cassures pour se rendre compte de la différence. Encore une fois nous nous trouvons en présence d'un troisième artiste, dont le nom nous est encore inconnu. Le monument est d'ailleurs parmi les plus beaux de cette période et digne en tout de ce prélat dissipé et libertin, dont les générosités, les dépenses et – il faut bien le reconnaître – les folies sont restées légendaires. Il est vrai qu'il jouissait de la protection de son oncle – d'autres disent père – Sixte IV, qui dans cette époque de la renaissance sut éblouir le monde par la splendeur de sa cour et la richesse de ses travaux [58]).

Nous retrouvons une autre Madone de Mino da Fiesole dans le monument du cardinal Ferrici, dans le cloître de Santa Maria sopra Minerva. Ce tombeau appartient à la série des tombeaux romains, sans un caractère bien déterminé: mais la Madone, que Mino exécuta en 1478, se fait remarquer par sa grâce habituelle. Le cardinal Pierre Ferrici – espagnol d'Ilerda en Catalogne – ne joua pas un grand rôle dans la cour brillante de Sixte IV. Après avoir étudié le droit à Bologne, il vint à Rome où Paul II le nomma évêque. Savant et modeste il se tint à l'écart et se contenta de son poste de juge à la Sacra Rota, jusqu'à ce que le pape Riario le nomma cardinal en 1478. Il était si peu fait aux honneurs de la pourpre qu'il mourut la

même année. Son monument est médiocre comme sa vie et si ce n'était le bas-relief de Mino, il passerait inaperçu parmi les nombreux sarcophages de cette partie du XV^e^ siècle [59]).

En 1479 nous trouvons que Mino da Fiesole travailla à trois monuments: celui du cardinal della Rovere et du cardinal Ammanati en collaboration avec d'autres artistes et celui du cardinal Fortiguerri, qui fut fait sous sa direction. Il faut pourtant remarquer que toutes ces dates sont assez vagues: il s'agit, en général, de l'année de la mort des personnages à qui les sépulcres étaient destinés. Il en résulte que nous ne savons pas au juste le temps employé à leur constitution définitive et que probablement ces différents travaux remplirent tout le temps du séjour de Mino à Rome. Les dates que je viens de citer, ne se rapportent donc qu'à l'époque dans laquelle le monument fut conçu. Dans l'absence de tant de documents il est presque impossible de déterminer avec exactitude la durée de ces différents travaux.

Quant au monument Riario la question a peu d'importance, l'ouvrage de Mino da Fiesole étant limité au bas-relief de la Sainte Vierge. Il serait plus intéressant de connaître l'histoire du monument della Rovere, où probablement notre artiste exerça une plus grande influence. Est-il l'auteur du dessin général, comme le prétendent Burckhardt et Von Tschudi ou – encore une fois – s'est-il limité à sculpter la charmante Madone du cintre, selon l'opinion du comte Gnoli, acceptée par M. M. Bode?

Une réponse définitive est presque impossible. Mais on peut arriver à une conclusion satisfaisante en examinant les différentes parties du sépulcre. Ici encore c'est Andrea Bregno que nous trouvons avec Mino da Fiesole: le sarcophage, la statue gisante et les décorations de la paroi intérieure sont à lui. Mais je crois plutôt avec Burckhardt que le dessin général est de Mino. Nous y retrouvons en effet la même disposition que dans les sépulcres florentins: le grand arc soutenu par des pilastres, la décoration sobre et élégante, le clair obscur presque effacé. Si nous étudions les différents sépulcres d'Andrea Bregno, à l'Ara-Cœli, à Sainte Marie sopra Minerva et ailleurs nous retrouverons toujours et sans exception le type romain d'Jsaia da Pisa aux pilastres décorés par des niches, à l'arc surmonté par une lourde décoration architectonique. Le monument Riario appartient à cette catégorie, tandis que le monument della Rovere se rapproche d'une façon absolument visible des sépulcres conçus par les artistes toscans. Je crois donc qu'il faut restituer à Mino da Fiesole le dessin du monument della Rovere [60]).

Quant au monument du cardinal Ammannati, dans le cloître du couvent de St. Augustin – aujourd'hui Ministère de la Marine – tout le monde est d'accord à ne reconnaître le ciseau de Mino que dans le grand bas-relief central, représentant le Jugement dernier. Ce monument, d'ailleurs, à une particularité remarquable: il sert en même temps de sépulcre et de tabernacle pour les huiles saintes. Il s'agit d'une sculpture médiocre que le bas-relief de Mino

ne parvient pas à ennoblir. Nous y retrouvons en effet ces mêmes tâtonnements qui rendent si peu intéressant le *Jugement dernier* du sépulcre de Paul II, et comme un lointain reflet des bas-reliefs déjà anciens à cette époque de la châsse de St. Jérôme et de la chaire de Prato [61]). Du reste on ne peut pas juger de ce monument qui a été remanié et detruit en plein XVII^e siècle, lors des travaux de restauration de l'église. Il est probable que les deux monuments – celui du cardinal Ammannati et de sa mère Costanza – faisaient partie d'une chapelle dont ils complétaient la décoration. Tous les deux en effet ont la même particularité dans la disposition du tabernacle, la même disposition générale des lignes. Malheureusement parmi les grandes destructions du siècle baroque c'est l'église de St. Augustin qui souffrit le plus; et cette église, édifiée par le grand cardinal d'Estouteville, aurait pu être un document précieux pour l'histoire de la sculpture romaine du XV^e siècle [62]).

Les deux derniers monuments que Mino da Fiesole fit à Rome sont celui du cardinal Forteguerri à Sainte Cécile et celui du jeune Francesco Tornabuoni dans l'église de Santa Maria sopra Minerva; dans l'un comme dans l'autre il exerça une influence toute personnelle. Peut-être encore, se fit-il aider par quelque collaborateur à ses ordres dans le monument Forteguerri: mais il sculpta lui même et sans aucune aide les parties qui nous restent du sépulcre Tornabuoni.

On comprendra du reste l'importance que dut avoir en son temps le monument du cardinal Forteguerri, si l'on

songe au rôle joué par ce puissant personnage sous les pontificats de Pie II, qui le créa cardinal en 1460, de Paul II et de Siste IV. À lire l'inscription funèbre que ses frères dictèrent pour son sarcophage, on se croirait en présence plutôt de quelque hardi *condottiere* que d'un prêtre de l'église [63]). À la tête des troupes il avait pris d'assaut la ville de Fano, guerroyé dans les Sabines, soumis les ennemis du Pape. À la cour du pape humaniste – qui ne dédaigna pas les entreprises de guerre – cet évêque nous apparaît comme un de ces prêtres du cycle de Charlemagne, toujours prêt à déployer l'orfroi du maître pour en soutenir les droits et les raisons. À 54 ans – âge auquel il mourut – il avait déjà une forte renommée de bon capitaine et de politique excellent. On ne doit pas s'étonner si ses frères voulurent en éterniser la mémoire par un monument qui fût digne de lui. Malheureusement les hommes oublièrent vite les mérites du Cardinal-condottiere et deux siècles plus tard détruisirent son sépulcre et en dispersèrent les fragments dans les endroits les plus éloignés de l'église. Ce n'est que tout récemment et grâce aux recherches patientes du comte Gnoli, que le beau monument à été reconstitué [64]). Mais a-t-on pu retrouver le dessin primitif? Est-on sûr d'en avoir retrouvé toutes les parties parmi celles qui gisaient en désordre dans les chapelles et dans la cour de l'église? Voilà qui est difficile à affirmer. Certes le monument se rattache encore une fois au type classique de Desiderio da Settignano: le soubassement très bas, les deux colonnes soutenant l'arc, le bas-relief de la Vierge dans le cintre

et le sarcophage, décoré par une grille, tel qu'on le voit dans le sépulcre du comte Ugo, nous reconduisent aux monuments florentins de la Badia. Mais il est évident que plusieurs fragments ont été détruits ou perdus et que nous ne possédons en somme si non le squelette du monument primitif. Malgré toutes ces lacunes l'œuvre de Mino est évidente et c'est uniquement à lui qu'on doit le dessin général et même la maquette du monument Forteguerri. Peut-être aussi en sculpta-t-il les parties principales, tel que le sarcophage et la figure du *gisant,* les décorations accessoires de l'arc et du piédestal. Il est plus probable au contraire qu'il se fit aider dans les bas-reliefs du cintre.

La Madone est bien une Madone de Mino, quoique l'exécution negligée et hâtive nous fasse songer à la main d'un autre artiste qui n'aurait fait que compléter l'ébauche du Maître. Mais les deux statuettes latérales, lourdes et grossières sans aucune grâce dans les détails et modelées très sommairement ont été faites par quelque médiocre ouvrier qui n'a pas même su suivre les dessins de l'artiste, si toutefois il s'est donné la peine d'ébaucher ces dessins. Malgré cela le monument du cardinal Forteguerri reste parmi les ouvrages les plus importants que Mino da Fiesole ait fait à Rome.

Quant au monument de Francesco Tornabuoni, il est hors de doute qu'il est l'œuvre de Mino. D'une élégance exquise et d'une exécution pleine de finesse, on dirait que Mino a mis toute sa grâce pour fixer dans le marbre

les traits du jeune homme dont la mort avait été si inattendue.

Les Tornabuoni, d'ailleurs, alliés aux Médicis et leurs représentants à Rome étaient de puissants protecteurs et des hommes d'un goût raffiné. On sait en effet comment l'oncle de ce même Francesco, pour qui Mino da Fiesole avait sculpté le sépulcre, avait fait faire à sa femme un monument par Verrocchio dont les débris se trouvent à présent épars dans les galeries d'Europe [65]). Son neveu, gentilhomme à la fleur de l'âge et plein de cette élégance particulière aux gentilshommes florentins du XV^e^ siècle, avait charmé tout le monde et avait fait concevoir sur son avenir les plus grandes espérances dans cette Rome de Sixte IV, où le pontife pouvait tout et où ce même pontife avait été immédiatement gagné par les charmes du jeune Tornabuoni [66]).

Mino da Fiesole fut digne de la tâche qu'on lui avait confiée. Le corps de Francesco semble reposer sur l'élégant sarcophage soutenu par des chimères. Ne sont-elles pas les terribles divinités ailées, que la mort du jeune homme avait à jamais enchaînées à son sépulcre? On le dirait et on dirait aussi que Mino da Fiesole voulut encore une fois faire triompher l'art et les armes de son pays sur le tombeau de ce compatriote, dont la mort avait été un deuil profond pour tous ceux qui l'avaient connu. Jamais, Mino, n'a été plus florentin que dans ce monument, jamais il n'a sculpté avec tant de grâce et de noblesse le lys rouge qui semble destiné à protéger toute chose de beauté. Sur le point de partir de Rome il

voulait laisser à la ville éternelle, un monument qui fût digne d'elle et qui témoignat en même temps de l'origine toscane du maître. C'est la signature glorieuse que Mino da Fiesole grave dans le marbre d'une des plus belles églises romaines.

VIII

CONCLUSION

En enlevant à Mino da Fiesole une partie des ouvrages qui lui étaient attribués, j'ai crû contribuer à sa réhabilitation artistique. La critique officielle s'était montrée souvent injuste envers cet artiste. On lui reprochait un manque absolu d'originalité, une inégalité excessive, une banalité choquante. Le fait était d'autant plus étrange, que parmi les sculpteurs du xv^e^ siècle, Mino da Fiesole jouissait d'une popularité des plus grandes. Tandis que les esthètes s'efforçaient de nous en montrer les défauts, le public chérissait ses œuvres, et ses Madones représentaient pour la plupart des gens le type idéal de la sculpture florentine pendant la première renaissance. Il faut tenir compte de ce phénomène qui ne manque pas d'importance. Du reste si on analyse les différentes accusations de la critique, on se rend compte aisément de leur injustice.

Voyons d'abord a quoi se réduit le manque d'originalité. Il est évident que Mino da Fiesole subit l'influence de De-

siderio da Settignano et que le monument da comte Ugo est une réplique plus ou moins fidèle de celui du secrétaire Marsuppini. Mais Desiderio avait-il été original? C'est ce que je n'oserais pas affirmer. Le type du sépulcre Marsuppini était un type commun à cette période du XV^e^ siècle. En tout cas il avait le tort de venir après le monument que Bernardo Rossellino avait fait pour Leonardo Bruni. Desiderio ne fit que copier exactement, voire même servilement la disposition architectonique, les décorations, et les statues de celui-ci, en y ajoutant pour son compte, les deux garçonnets qui tiennent les écussons héraldiques aux deux côtés des pilastres. Sans cette différence, d'ailleurs insignifiante, on pourrait échanger les figures des gisants des deux monuments sans que personne s'en doutât. Or, Mino da Fiesole, tout en restant fidèle au type originaire, fut moins servile envers Desiderio que celui ci ne l'avait été envers Rossellino.

Si l'on examine, par exemple, le monument de Bernardo Giugni, en le comparant avec les deux autres que je viens de citer, on y trouve une allure plus franche et plus indépendante. Même dans l'arrangement il y a quelque chose de personnel qui le distingue. Il suffit d'y jeter un regard pour s'en convaincre: proportions changées de fond en comble, abolitions de guirlandes au dessus de l'arc, médaillon avec le portrait du défunt dans le tympan, etc.... En outre, ici comme dans le monument du comte Ugo, comme dans les sépulcres de la période romaine, nous trouvons toujours un bas-relief au milieu de la paroi ce qui fut une heureuse trouvaille de Mino da Fie-

sole. Et je ne cite pas le monument de Leonardo Salutati, celui de Francesco Tornabuoni, celui du Cardinal della Rovere qui sont tout à fait originaux et qui n'ont rien de commun avec ceux de Desiderio et de Rossellino.

Les critiques ont accepté trop facilement et sans se donner la peine de la contrôler l'affirmation de Vasari. D'abord, il est très difficile aujourd'hui de démêler les différentes influences qui s'entrelacent pendant toute cette période de la renaissance. Tout grand artiste qu'il fût, Mino les subit à son tour et je ne vois pas une raison de lui faire un crime d'un fait qui était commun à presque tous ses contemporains. Quant à lui, à mon avis, il le subit moins que les autres et si on peut lui reprocher quelque chose, c'est cette monotonie, qui fait de ses sculptures un chiffre presque invariable.

Et c'est ici que se place l'accusation d'inégalité. Certes, si l'on examine l'œuvre de Mino da Fiesole telle qu'elle nous apparaît dans les études assez sommaires écrites sur lui jusqu'à présent ou dans les catalogues des musées et des collections privées, on a raison de s'étonner. Il est évident qu'un bas-relief de Mino del Reame lourd, inexpressif et suivant rigidement la tradition romaine n'a rien à faire avec le retable de Fiesole. Et une Vierge grossière du *Maestro delle Madonne di Marmo* par exemple forme un contraste assez frappant avec les saintes Vierges à la femminilité si puissante de l'artiste de Poppi. On dirait, presque, que tout le monde, fixé dans l'idée de trouver notre artiste en défaut, se soit complû à lui attribuer les sculptures les plus disparates dans le seul but de faire triom-

pher une thèse absurde. Car la caractéristique même de Mino est justement cette invariabilité de technique et de sentiment qui lui permet de sculpter à quinze ans de distance les bas-reliefs de la châsse de St. Jérôme et le Jugement dernier dans le monument de Paul II, ou mieux encore le buste du comte de la Luna et vingt ans après la statue ravissante de Francesco Tornabuoni dont la tête a tout à fait le même caractère. Mais pour comprendre cela, il est nécessaire d'établir exactement l'œuvre de Mino da Fiesole. Délivrée de toute fausse attribution, délivrée de toute intrusion, cette œuvre nous apparaît admirablement harmonieuse et personnelle. À côté des artistes contemporains, Mino da Fiesole a une place bien déterminée que personne ne saurait lui contester.

Quant à la banalité de ses sculptures, il suffit de regarder ses bustes pour comprendre combien cette accusation est inexacte. Ce Diotisalvi Neroni, dont la fourberie perce à travers les traits épaissis; ce Piero dei Medici, si dur dans sa mine lourde et souffreteuse; cette délicieuse jeune fille, dont la finesse nous charme à travers son sourire narquois, ce sont des révélations dignes de tout notre interêt. J'ai déjà remarqué au commencement, comme l'œuvre de Mino da Fiesole nous frappe par un certain côté décadent qui la rapproche de nous. Or, toute décadence porte avec soi une exaspération du côté psychologique. On pourra réprocher aux Madones de Mino une trop grande expression humaine, mais on ne pourra jamais dire qu'elles manquent d'intensité et de vie. L'homme qui a sû marquer une telle différence entre la tête usée par une

longue maladie et une vie laborieuse de Bernardo Giugni et la physionomie pleine de charme juvénile dans son sommeil éternel de Francesco Tornabuoni est un artiste pour qui l'âme humaine n'a pas de secrets.

Il nous resterait maintenant à étudier l'influence exercée par Mino da Fiesole sur ses contemporains. Dans cette période du xv^e^ siècle, pendant laquelle chaque artiste révélait une si profonde individualité, ces influences comme je l'ai déjà dit sont très difficiles à être analysées. Mino da Fiesole laissa-t-il une école? Les ouvrages de quelques imitateurs qui travaillèrent dans sa boutique a Florence se perdent bientôt dans la marée montante du *cinquecento* qui avançait. À Rome cette influence fut plus durable. On trouve, en effet, dans les différentes églises romaines plusieurs sculptures qui rappellent la manière de Mino. Le sépulcre du cardinal du Portugal, le retable dans la chapelle des comtes Ingenheim et certains détails décoratifs du monument au cardinal Lonato à S.^te^ Marie du Peuple; la petite Madone sur la porte de la sacristie de la même église, et l'autre assez semblable dans la sacristie de Sainte Cécile, le tabernacle dans l'église de St. Jean des Génois nous montrent des artistes qui subirent l'influence de Mino et imitèrent ses ouvrages. J'oserais même affirmer davantage: Giovanni Dalmata et Andrea Bregno ne furent pas tout à fait exempts de cette influence. Les sculpteurs de cette dernière période du xv^e^ siècle à Rome rappellent très souvent la manière de l'artiste de Poppi. Même ce Nicola Marini, dont M. Steinmann vient de nous tracer le portrait, semble de temps en temps

réfléter les derniers rayons de l'art de Mino. Né à Fiesole, cet artiste dût certainement subir le charme de son presque compatriote et je me demande souvent devant la statue du cardinal d'York dans l'église de St. Thomas à Rome, si ce n'est pas le même sculpteur qui a travaillé avec Mino au monument Forteguerri. Certes, les deux statues ont des points de contact tout à fait remarquables. Mais comme je l'ai déjà noté ce charme et cette influence se dissipent bientôt: le siècle nouveau bat à la porte et entraîne avec lui toute une poussée de vie nouvelle et de nouveaux sentiments. Il ne faut pas oublier que lorsque Mino da Fiesole mourut, Michel-ange avait quinze ans et Andrea Sansovino avait déjà commencé ses sculptures qui devaient apporter une révolution dans l'organisme des monuments funèbres.

Sans exagérer la personnalité de Mino, il faut pourtant lui reconnaître la place dont il est digne. S'il nous apparaît un peu faible, il faut bien comprendre quelle est l'essence de son art. J'ai parlé plusieurs fois de décadence et le mot mièvre m'est revenu assez souvent sous la plume. C'est un phénomène qui, en cette fin du XV^e^ siècle, se reproduit plus fréquemment qu'on ne le pourrait croire. Ne voyons-nous pas en effet même dans le terrible Verrocchio les indices du futur baroque? Les draperies du groupe d'Or San Michele et le tombeau du Cardinal Forteguerri à Pistoja font déjà pressentir les gloires du Bernin. Et le sépulcre du cardinal de Portugal par Antonio Rossellino dans l'église de San Miniato à Florence avec ses anges maniérés et ses décorations maca-

bres – têtes de mort enguirlandées dans le piédestal – ne nous fait-il pas songer aux anges de l'autel de Sant' Agostino à Rome et aux nombreuses fantaisies ostéologiques du baroque romain? Et enfin dans l'ampleur exagérée et dans les attitudes violentes de Benedetto da Majano, ne voyons nous pas les avant coureurs du grand XVII[e] siècle?

C'est que, dans toute fin de siècle, se reproduisent les mêmes phénomènes. On dirait que par une mystérieuse puissance, le siècle qui va naître porte avec soi tout un renouvellement de tendances, d'aspirations, d'idées. Les artistes qui naissent et qui travaillent dans les derniers trente ans du siècle ont ce charme particulier de toute chose proche de la fin.

Et Mino da Fiesole, qui ne fut pas assez grand artiste pour prévoir les temps nouveaux, participe plus que tout autre à cette inévitable fatalité. Mais nous l'aimons peut-être mieux à cause de cela. Nous retrouvons en lui un peu de notre pensée, un peu de notre inquiétude. Si M. Bode devant un de ses bustes, a prononcé, le nom des sculpteurs français du temps de Louis XV, c'est qu'en effet ses figures de femmes sont animées du même esprit. Le même esprit vague et troublant que nous retrouvons dans les allégories de Botticelli ou dans les Vierges des derniers préraphaélites anglais. Placé entre Donatello et Michel-ange – deux commencements – il n'eut peut-être pas assez de force pour briller d'une lumière triomphale. L'aurore, qui allait bientôt se lever et qui fut parmi les plus éblouissantes que jamais les hommes eurent à voir, devait effacer dans sa course victorieuse toute demi-teinte, toute figure de second plan. Et Mino da Fiesole vécut dans le

crépuscule du XV^e^ siècle florentin. Mais voilà qu'après quatre cents ans un revirement s'est produit. Notre âme crépusculaire, aimante des nuances rares, des sensations vagues et troublantes, de tout ce qui est intense, fouillé vécu a regardé d'un œil fraternel cet artiste qui partage avec nous les frissons et les doutes de toute époque de décadence. Et c'est peut-être dans cette identité de sentiments et de faiblesse que réside le charme dont l'œuvre de Mino da Fiesole nous captive. Or, cet interêt, se basant essentiellement sur des sensations éternelles comme l'humanité, il est probable que ses douces Vierges souriantes trouveront toujours une parole profonde pour les hommes épris de la Beauté.

NOTES

[1]) « Chi va sempre dietro non passerà avanti .... come si vede nelle opere di Mino da Fiesole il quale avendo l'ingegno atto a far quello che voleva, invaghito della maniera di Desiderio da Settignano suo maestro per la bella grazia che dava alle teste delle femmine e de' putti ed ogni sua figura parendogli al suo giudizio meglio della natura, esercitò e andò dietro a quello, abbandonando e tenendo cosa inutile le naturali onde fu più aggraziato che fondato nell'arte. » VASARI, *Le Vite* (Edizione Sansoni di Firenze) in Mino da Fiesole (vol. III).

[2]) Gaye, dans une note au document que nous publions, dit que Mino da Fiesole était né en 1400. Mais c'est une erreur échappée au savant collactionneur de documents inédits des artistes italiens.

[3]) À vrai dire Mino da Fiesole signa toujours *Minus de Florentia,* ou bien *Opus Mini* tout court. On ne trouve jamais cette dénomination *de Fesule* qui est évidemment postérieure.

[4]) « Mino di Giovanni sculptore di marmori nostro pigionale d'una casa de' avere fiorini 32 d'oro larghi de' quali gliene promettemmo adi 13 de ottobre 1470 fargliene buoni al conto della pigione fiorini XXII larghi e soldi X e sono per tanti che detto Mino dice restava avere sovra una tavola di pietra biancha di sua manifattura che abbiamo avuta in deposito nella sacrestia, con licentia degli otto di balia et procuratori de' creditori di messer Diotisalvi di Nerone.... » *Archives d'État de Florence* (Monastère de Badia) *Libro de' creditori e debitori,* fol. 316.

La *tavola biancha* dont on parle est le retable commandé par Diotisalvi Neroni resté plus tard définitivement à l'église de Badia. M. Fabriczy a publié dans la *Rivista d'Arte* (II, 2, p. 41) l'acte du tabellion, par lequel ce retable est donné en consigne aux moines de la Badia. Cet acte, daté de 1470, fut fait par le notaire Battista Antonio Beccalorzi.

[5]) Les armes de Mino reproduites par Milanesi dans le commentaire de la vie de cet artiste, sont aux troix montagnes sur un champ d'or à la bande de pourpre.

[6]) Voila, selon M. Milanesi, l'arbre généalogique de la nombreuse famille de Mino da Fiesole:

[7]) « Ricordanza come oggi questo dì XII de septembre 1470 noi promettiamo de pagare a Mino di Giovanni sculptore a ogni suo piacere fiorini 30 d'oro e quali sono per tanti che lui dixe de restare avere per suo magistero sopra una tavola de pietra biancha dove sono intagliate più figure de nostra donna e altri sancti ch'el detto Mino aveva tolto a fare più anni sono da messer Diotisalvi di Nerone, la qual tavola ci ha fatto consegnare in deposito dal detto Mino con licenza degli Otto di Balia di Firenze, delli quali fiorini 32 larghi el detto Mino diè licenza se ne pagassi per lui a Francesco e Bernardo Cambrini e Compagni fior. dieci larghi e quali dixe gli avevano prestati sulla manifattura della tavola come mallevadori dell'una parte e dell'altra. » *Archive d'État de Florence, loc. cit.*

[8]) « Mino scultore lavorando una statua di San Paolo a papa Paolo II tanto la assottigliò che gliela guastò. Ora essendo sdegnato el papa et contando ciò a M. Leone Alberti disse questo messere che Mino non aveva errato e che questa era la miglior cosa che facesse mai. » DOMENICHI, *Facetie*. Roma, 1584.

[9]) « Denunzia dei Beni di Mino da Fiesole agli ufficiali del catasto, 1480. Sustanze: una chasa per mio abitare posta in popolo di Sant'Ambrogio e nella strada maestra della porta alla Croce a p[a] Via secundo Giovanni prete a Colugnole, 1/3 Vittorio di Lorenzo di Bartoluccio. Boche: Mino, Monna Francesca, Zanobi. » GAYE, *Carteggio inedito d'artisti*. Firenze, 1899.

[10]) Quant à ses bien il les léguait tous à ses trois enfants Zanobi, Angelo et Martino et à sa fille Catherine. Comme elle n'avait qu'onze ans il instituait comme tuteurs, ses deux oncles Marc et Mathieu. À sa femme Giana

il restituait sa dot et en même temps il lui laissait deux robes, dont l'une en drap, l'autre en serge verte et noire. Il laissait aussi un florin d'or pour une messe qui devait être dite quinze jours après sa mort.

11) « *Item reliquit et legavit opere sancte Marie del Fiore de Florentia et nove Sacristie dicte ecclesie et operi murorum civitatis Florentie totum id quo disponitur ex forma statutarum communis Florentie. Et quare dictu testator construxit modellum faciei ecclesie Sancte Marie del Fiore, de Florentia, et seu designum in quadam tabula lignea quod est in domo habitationi dicti testatoris pretii fortasse flor. x ideo idem testator legavit et reliquit dictum modellum sive designum ligneum dicte opere et sacristie et aliis locis praedictis in satisfactionem et pro satisfatione dicti legati, ecc.* »

12) « With all the winning grace and charme of this work and their extrême refinement and delicacy of treatment, they have a sameness of type wich – owever – pleasing at first became eventually wearysome. This is always the case whose style is peculiar without being deep. » CHARLES PERKINS, *Tuscans Sculptors*. London, 1864.

13) Ce monument, qui pour sa date est parmi les plus importants de la renaissance romaine, subit, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, plusieurs péripéties qui l'endommagèrent serieusement. Il était a côté de la porte, dans l'église de S. Salvaltore in lauro: mais lorsque en 1862 Pie IX chargea l'architecte Guglielmetti de restaurer ou plutôt de refaire cette ancienne église romaine, il fut transporté dans le réfectoire du couvent au fond du cloître. Ce réfectoire fut employé plus tard comme salle de garde d'un poste de soldats français et après 1870 comme salle d'armes de l'Academie Royale d'Escrime. Pendant cette dernière période il fut caché par une cloison de planches, jusqu'à que les habitants des Marches, ayant obtenu les locaux qui leurs appartenaient, pour l'installation des bureaux de leur institut, le monument fut restauré avec ceux de Maddalena Orsini et du Cardinal de Cordoue. L'ancien réfectoire – decoré par une grande fresque de Cecchino Salviati – est aujourd'hui employé comme salle du conseil de l'association « dei Marchigiani. »

14) Ces deux dessins se conservent à Florence, dans la Galerie des Offices, armoire 1, cart. 1. Le premier représente un profil de femme, a côté duquel Baldinucci écrivit qu'il est véritablement de Mino da Fiesole; le second est le dessin d'un tabernacle.

15) Les dernières recherches critiques nous ont revelé plusieurs artistes contemporain de Mino da Fiesole. On sait désormais quelle fût l'œuvre des Giovanni Dalmata, des Andrea Bregno, des Paolo Tacconi, des Jsaia da Pisa et des Luigi Capponi. Tout récemment M. Steinmann tâchait aussi de reconstituer la figure de ce mystérieux Maini auteur du *Saint Sebastien* dans l'église de la Minerva. Malgré toutes ces recherches, un nombre incalculable de fragments et de monuments du XV^e^ siècle restent encore

anonymes et ce n'est qu'un très petit nombre d'artistes auxquels nous pouvons assigner certaines œuvres, dans la foule de noms qui encombrent les registres de cette période de la première renaissance romaine.

[16]) Cette lettre, provenant des archives de la famille des princes Orsini a été pubbliée par M. Borsari, dans une petite brochure sur le château de Bracciano. Le passage qui se rapporte à cette compagnie d'artistes, est le suivant: « Et facti che saranno questi (ponti) se degni farme scrivere una piccola leteruza o vero mandarmi un piccolo messo et subito io me ne verrò con la mia turba de lavoranti.... » Voir *Il Castello di Bracciano,* Guida storico-artistica. Roma, 1895.

[17]) *Trattato dell'Architettura,* VI. Mais Filarète se borne à citer, parmi d'autres noms, celui d'un Dino, sans nous reinsegner d'avantage sur la vie ou sur l'œuvre de cet artiste.

[18]) Stanislao Fraschetti, mort à Naples âgé à peine de 30 ans, avait recueilli de nombreux documents pour une histoire de la sculpture romaine du XV^e^ siècle. D'après les conseils de M. Adolfo Venturi il avait dirigé ses recherches sur Mino del Reame, comme étant un des artistes les plus importants à reconnaître parmi les nombreux sculpteurs qui travaillaient à Rome pendant cette période. La mort si regrettée par tous les amis des études critiques a interrumpu ces recherches qui auraient sans doute apporté une lumière nouvelle dans l'histoire de l'art romain.

[19]) « E gli fu fatto fare dal cardinale Destovilla che molto gli piaceva la sua maniera l'altare di marmo dove è il corpo di San Gerolamo nella chiesa di Santa Maria Maggiore con istorie di bassorilievo della vita sua, le quali egli condusse a perfezione e vi ritrasse quel cardinale. » VASARI, *loc. cit.*

[20]) Le comte Gnoli a trouvé dans les archives de la basilique, un document qui parle de certains travaux accomplis vers 1467 par ordre du cardinal d'Estouteville. Mais les indications sont assez vagues.

[21]) Ces quatre statuettes, selon le comte Gnoli, furent vendues au prix dérisoire de 175 francs chacune. Quant à la Madone elle n'appartient pas au baldaquin du maître-autel.

[22]) Le peintre Masaccio fut chargé de peindre un tableau, pour le maître-autel, représentant cette scène. Mino del Reame, s'est-il inspiré de cette peinture pour son bas-relief? On pourrait le croire. En tout cas il est bon de comparer cette sculpture avec le tableau attribué a Masaccio – d'autres veulent à Masolino – qui est aujourd'hui au Musée National de Naples. Il provient de la basilique de S.^te^ Marie Majeure.

[23]) STEINMANN, *Renaissance in Rom,* II. Leipzig, E. A. Seemann, 1899.

[24]) PERKINS, *ouvrage cité.*

[25]) MARCEL REYMOND, *La Sculpture Florentine.* Seconde partie. Florence, Alinari Frères, 1899.

[26]) Les recherches du comte Gnoli sur Mino da Fiesole furent publiées en 1889 dans *L'Archivio storico dell'arte*. Elles n'ont jamais été réunies en un volume.

[27]) Tout en renvoyant le lecteur à ce que je dis dans le chapitre suivant a propos des signatures je ferai noter qu'excepté les bustes – dont les inscriptions sont d'ailleurs très problematiques – il y a très peu d'ouvrages de Mino qui soient signés. À Rome le comte Gnoli crût reconnaître une microscopique signature sur une des statuettes du monument de Paul II, probablement celle opposée à la Charité que Giovanni Dalmata avait signée de son nom. Excepté cela, on trouve la signature dans le monument funèbre à l'évêque Salutati (Opus Mini), dans celui à l'ambassadeur Giugni (Opus Mini), dans la chaire de Prato (Opus Mini de Florentia) et dans le tabernacle de Sant'Ambrogio (opus Mini). Les autres sculptures du maître toscan ne sont pas signées.

[28]) Voir: Riccio Manieri, *Gli artisti che lavorarono in Castel Nuovo*. Napoli, 1876. Voir aussi: *Archivio storico napoletano*, 1884.

[29]) Voir *Storie Fiorentine*, VI, 4 et suivants.

[30]) Le monument de Diotesalvi Neroni se trouve dans la nef centrale de l'église de Santa Maria sopra Minerva, à droite de la porte d'entrée. C'est un monument florentin, dû a quelque médiocre artiste inconnu. La statue du mort gît sous une arcade inspirée des sépulcres de Santa Croce et de la Badia: ouvrage d'écolier sans caractère. Sur le sarcophage on lit cette inscription:

> Detisalvio neronis equiti Florentino viro integerr. qui domi forisque multa pro || rep. multa optime gessit. Patriae libertatem vehementer amavit. Demum inter fortunae procellas || summa cum laude vixit. ann. lxxxi. mens. vi dies xii. Filii unanimes || Patri pientiss. ac. b. m. posuerunt. Obiit ann. Christi mccccLxxxii. kl. Augusti.

Dans le piedestal ces deux devises grecques:

> ΦΙΛΟΝ ΕΔΟΣ ΠΑΤΡΙΔΟΣ et ΑΛΛΑ ΓΗΦΑΣΑ ΤΑΦΟΣ.

Au milieu, dans une petite plaquette cette autre inscription dédiée à un petit-fils de Diotisalvi, enseveli dans le même tombeau:

> Indolis egregie iacet
> hic Dietisalvis alter
> intempestiva morte
> secutus avum.

[31]) Voilà comment M. Corrado Ricci, s'éxprime à propos de ce buste, dans le catalogue de l'Exposition de Sienne : « Le noble Antonio Palmieri Nuti de Sienne possède une repétition de la Vierge de Paris. À Sienne on l'a considérée pour longtemps comme l'image de S.te Catherine, sculptée par Iacopo della Quercia. Exposée au public à la *Mostra d'antica Arte Senese,* plusieurs critiques d'art ont cru pouvoir l'attribuer à Mino. »

[32]) « Die einziege nachweisbare weibliche büste Mino's und von reinvoller aufassung obleich in der bewegung etwas ungeschickt. Nach dem Typus des gesichts und der charakter der formalemente am meisten verwandt mit den werken aus dem anfgang der sibziger Jahre wie die Raudel in dom von Prato. » Bode und Tschudi, *Beschreibung der Bildwerke der Christlichen epoche*. Berlin, E. A. Seemann, 1888.

[33]) Il faut absolumment renoncer à l'hypothèse que la plaquette soit le portrait de sa fille. Elle n'avait que onze ans lorsque Mino mourut en 1481.

[34]) Voir la note n. 7, à page 142.

[35]) La chaire de la cathédrale de Prato fut finie en 1473 et estimée par Verrocchio et par Pasquino da Montepulciano.

[36]) « 1474. Deve avere lire 60 per due pile della chiesa di San Martino e una per la chiesa di Chasaglia. » *Archives d'État de Florence*. Endroit cité.

[37]) « Et a Perugia mandò una tavola di marmo a messer Baglione Ribi (*sic*) che fu posta in San Piero nella Cappella del Sacramento.... » Vasari, *loc. cit.* L'église de Saint Pierre, fut édifiée avec les dessins de Agostino di Duccio en 1461 : mais la chapelle est postérieure de douze ans. Elle fut édifiée en 1473, époque de l'inscription du retable de Mino da Fiesole.

[38]) L'église de Saint Marc à Rome fut entièrement remaniée, de fond en comble par le cardinal Sagredo, dans la première moitié du XVII^e^ siècle, sur les dessins de Carlo Fontana. C'est à cette époque que le tabernacle de Mino fut transporté dans la sacristie, et reconstitué – sur la paroi au dessous de la fenêtre – de la façon dont nous le voyons actuellement.

[39]) Selon le *Libro de'Ricordi* du monastère de Sant'Ambrogio dans les Archives d'État de Florence (fol. 22) ce tabernacle fut commandé pour la chapelle des Zati. À la signature du contrat étaient présents l'Abbesse Donna Maria, maestro Stefano di Santa Maria Novella, messer Michele chanoine de San Lorenzo et Simone Zati. Ce contrat fut fait par le notaire Salvino Salvini.

[40]) Il existe un autre tabernacle, dans l'église de Sant'Egidio à Florence, attribué à Mino da Fiesole. Ce tabernacle, probablement antérieur de quelques années, est l'œuvre de Bernardo Rossellino.

[41]) Voir : Steinmann, *Cancellata und Cantoria in der Sistinische Kapelle.* L'auteur tâche de prouver que cette cancellata est l'œuvre de Mino da Fiesole et de Giovanni Dalmata.

[42]) *Archivio Storico Italiano,* Serie V, t. XXI, fsc. 11, pg. 510 (année 1898).

[43]) Je trouve cette notizie dans *Zeitschrift für bildende Kunste.* Leipzig, Lützow, 1894.

[44]) M. Venturi, frappé par la ressemblance de ces Madones avec certains bas-reliefs de Giovanni da Verona, serait tenter de l'attribuer à ce sculpteur, qui fut d'ailleurs assez médiocre pour que cela soit possible.

[45]) En 1900 la bibliothèque Ambrosiana de Milan, recevait en héritage un bas-relief de marbre représentant une *Madone avec l'Enfant.* Ce bas-relief, appartenant à la œuvre Brambilla, avait été attribué à Mino da Fiesole. (Voir a ce propos Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori e pittori.* Milano, 1830). Il appartient plutôt à quelque artiste de l'école de Padoue, imitateur assez faible de Donatello.

[46]) Sur le sarcophage, dans une plaquette on lit l'inscription suivante:

Leonardus Salutatus civilis
Pōtificii Juris cōsūltus Epsus
Fesul. Vivens sibi posuit. Vale lector
Et me præcibus adiuva. m.ccccLxvi.

[47]) Scipione Ammirato, *Storie Fiorentine* (vol. I). Voir aussi Malaspina, *Storie di Firenze.*

[48]) « 1471. Ricordanza come a' 25 di Giugno 1471 di consentimento al padre Reverendo don Salvatore nostro abate.... fu ritrattato nuovi pacti con maestro Mino sculptore sopra lo spedimento della sepoltura del magnifico conte Ugone che gli fu allogata affare fino nell'anno 1469. » *Archives d'État de Florence.* Corporazioni religiose soppresse (Monastero di Badia), *Libro dei Debitori e Creditori,* fol. 316.

[49]) « Mino di Giovanni scultore di marmi de' avere a dì 4 di gennaio lire 1777 sol. 14, den. 6. Sono per manifattura e marmi della sepoltura del conte Ugo di quello fatto d'accordo collui benchè ne dovesse avere L. 1600 secondo una scritta ne fu fatta più tempo fa. Ma perchè gli è aggiunta la spalliera cogli marmi siamo rimasti d'accordo ne abbi la detta somma che fanno la somma di fiorini 3 di suggello e L. 1320 sol. 5, den. 6. » *Id., Ibid.*

[50]) « E a dì detto L. 279 sol. 17, den. 6, sono per due tavole rosse con la cornice di marmo intorno intorno per due tavole di marmo delle latora et una sopra dal lato ch'erano di macigno secondo il primo disegno.... » *Id., Ibid.*

[51]) Sur le piédestal, dans une table de marbre soutenue par deux anges, est gravée l'inscription suivante :

VGONI OTHONIS III IMPER. AFFINI AC
COMITI MARCHIONI ANDEBURGENSI
ÆTRURIAEQ. PRAEFECTO Q. DIVO BENEDICTO
HOC OLI ET SEX. ALIA CŒNOBIA CODIDIT
PII HUIUS LOCI MONACHI DE SE BENEMERITO
SEPULCHRUM VETUSTATE ATTRITUM
INSTAURARŪT. ANNO. SALUTIS. MCCCCLXXXI
H. M. H. N. S.

[52]) Voir MACHIAVELLI, *Storie Fiorentine,* Lib. VI. Sur les ambassades du chevalier Bernardo Giugni, voir aussi un bon article de M. Bisticci dans *Archivio Storico Italiano,* vol. IV.

[53]) Voilà l'inscription du monument Giugni :

D. S.
BERNARDO JUNIO EG.TI FLOR.NO PU.CE
CŌCORDIAE SEMPER AUCTORI ET CIVI
VERE POPULARI PII FRATRE FRATRI
DE SE DE Q. REIP. OPT. MERITO POSUERUNT

Sous le sarcophage, dans le piédestal :

VIX. ANN. LXVIII MEN. VI. DIE. XII.

Des deux côté de la plaquette :

OBIIT. ANN. M̄CCCCLXVI.

Le médaillon dans le tympan est signé OPUS MINI.

[54]) « Che fu allora tenuta la più ricca sepultura che fusse stata fatta d'ornamenti e di figure a Pontefice nessuno. » VASARI. *Id., Ibid.*

[55]) Voir *Vitae et Res gestae Pontificum Romanorum et S. R. E. Cardinalium.* ALPHONSO CIACCONIO, Roma, 1630. C'est la deuxième édition : la première n'a pas d'illustrations excepté les armes des papes et des cardinaux.

[56]) « Bene è detto che Mino del Reame vi fece alcune figurette nel basamento che si conoscono etc. » VASARI, *Id., Ibid.* La critique moderne nous fait observer que Vasari se trompe encore une fois et que c'est a Giovanni Dalmata qu'on doit les « figurette del basamento. » Ce qui n'empêche pas que Mino del Reame ait travaillé dans les décorations de l'attique et du fronton, où j'ai cru reconnaître sa main.

[57]) Les fragments du sépulcre de Paul II sont tous dans les cryptes anciennes (Grotte vecchie). On les retrouvera aux suivants numéros : 169, sarcophage ; 205, bas-relief du Père Éternel bénissant ; 208, *La création d'Ève ;* 209, *La tentation d'Ève ;* 218, *Le jugement dernier ;* 219, *Statue de la Charité.* Pour avoir des notices plus détaillées sur ces sculptures et

en général sur les ouvrages de Mino et de ses collaborateurs à Rome, voir mon livre sur *Le Chiese di Roma* (Rome, Albrighi e Segati).

[58]) Voici l'inscription gravée sur le soubassement du sépulcre Riario:

PETRO. SOANENSI. E GENTE. REARIA. NOBILI AC VETUSTA. EX. ORDINE. MINORUM. CAR. S. SIXTI PATRIARCHAE
CONSTANTINOPOLITANO. ARCHIEPISCHOPO. FLOREN.
PERUSII UMBRIAE QUE LEGATO
SIXTUS IIII P. M. NEPOTI BENEMERENTI POSUIT.
VIXIT ANN. XXVIII. MEN. VII. D. VI. GRATIA LIBERALITATE DE ANIMI
MAGNITUTINE INSIGNIS TOTIUS ITALIAE LEGATIONE FUNCTUS
MORITUR MAGNO DE SE IN TAM FLORIDA AETATE DESIDERIO RELICTO
QUIPPE QUI MAIORA MENTE CONCAEPERAT ET POLLICEBATUR
UT AEDES MIRO SUMPTU APUD APOSTOLOS INCHOATAE OSTENDUNT
MCCCCLXXIII

[59]) Inscription du sépulcre du Cardinal Ferrici:

PETRO FERRICI E CITERIORE HISPANIA ORIUNDO
TIT. S. SIXTI PRESBYTERO CARDINALI TIRASONENSI
QUEM UT SINGULARE ÆTATIS SUAE INTEGRITATIS
JUSTITIAE, DOCTRINAE, RELIGIONIS ET VIRTUTUM OMNIUM EXEMPLAR
PRAECIPES ET NATIONUM OMNIUM CHRISTIANAE PATREM ET PATRONUM
DUO PRECIPUE CLARISSIMI PONTIFICES ROMANI PAULVS II ET
SIXTUS IV IN RESCRIBENDO AC NAVICULA PETRI REGENDA
DEXTERAM SUAM APPELLARI DIGNABANTUR
CUM AC HUMANO GENERE ET HAC SEDE SUMMO CUM LABORE ET PATIENTIA
BENEMERVIT INCREDIBILE DE SE APUD MORTALES OMNES DESIDERIO RELICTO
ROMAE OBRUISSET ANNO SALUTIS 1478. SEP. KAL. OCT.
DOMINICUS CARDINALIS S. CLEMENTIS COLLEGA
UT ANDREA EPISC. TIRASONENSIS AVUNCULO B. M.
VIXIT ANN. LXIII. MEN. V. DIES. V

[60]) Inscription du monument du cardinal Della Rovere:

CRISTOPHORO RUVERTO T. T. S. VITALIS
PRESBYTERO CAR
DOCTRINA MORIBUS AC PIETATE INSIGNI
DOMINICUS SIXTI IIII PONT. MAXIMI
BENEFICIO MOX TITULI
SUCCESSOR AC MUNERIS FRATRI
B. M. ET SIBI POSUIT
VIXIT. A. XLIII . M. VII . D . IX
OBIIT ANN. VIII PONT. XYSTI
KAL FEBR.

[61]) Le cardinal Jacopo Ammannati, ami intime et dévoué du Pape Pie II, avait obtenu de prendre le nom et les armes des Piccolomini. Né en 1422 à Lucque, d'une famille noble mais pauvre, il fut secrétaire de Calixte III et de Pie II qui le nomma d'abord évêque de Pavie, ensuite Cardinal et évêque de Lucque, où il fut reçu par ses concitoyens avec des honneurs souverains. Écrivain élégant et profond, il nous laissa les *Epîtres* et les *Commentaires*. Comme il pensait être enseveli près de son ami et protecteur Pie II, ils s'était composé l'épitaphe suivante:

Luca ortu, Sena lege fuit mihi patria. Nomen
Quum vixi Jacobus. Mens Bona pro genere
Papa Pius sedem papiensem detulit idem
Cardineo ornavit, munere, gente, domo.
Vivite qui legitis, cœlestia quærite nostra haec
In cineres tandem, gloria fata redit.
Quem olim vivens non linquo mortuus: hic sum
Et prope sancta patrui, filius ossa cubo.

Mais on laissa les deux derniers vers lorsque le cardinal Ammannati fut enseveli dans l'église de St. Augustin.

[62]) Un sort bien étrange semble peser sur les monuments de cette importante église: ils ont été, tous sans exception mutilés de leur arc et de leurs décorations complémentaires. Ainsi le monument à Sainte Monique, par Jsaia da Pisa, ainsi les deux sépulcres des évêques Giorgio Bonaiuti († 1400) et Alessandro Oliva († 1463) ainsi tous les autres tombeaux du XV[e] siècle dont il ne reste plus que le sarcophage et quelque fragment dispersé dans les différents endroits de l'église.

[63]) Nicolao Pistoriensi cognomento Fortiguerra S. Caeciliae presbytero Cardinali expugnata Fano superata Flaminia Bevro victis Sabinis eversanisque hostibus de Ecclesia benemerito fratres Pientissimi Faciundum curarunt is ut foris invicti ita domi sententiis dicendis gravis et constantis animi est habitus vixit annos LIV menses II dies XIV . MCDLXXIII.

[64]) C'est en 1891 que l'architecte Ciavarri sous la direction et d'après les conseils du comte Gnoli, reconstitua ce monument précieux. Il se trouve à présent dans l'église de Sainte Cécile in Trastevere à gauche de la porte d'éntrée.

[65]) Le monument de la femme de Cecco Tornabuoni fut détruit au XVIII[e] siècle lorsque Maderna élargit l'abside et restaura les trois nefs.

Les fragments du beau sépulcre par Verrocchio furent transportés à Florence où il se trouvent dans le Musée du Bargello. D'autres passèrent à Paris, dans les galeries du Louvre. À Rome ne restèrent que deux anges, tout récemment identifiés par Stanislao Fraschetti dans une note sur la sculpture romaine au XV^e^ siècle (*Flegrea,* 1899). Ils sont à présent aux deux côtés du grand arc extérieur de la chapelle Carafa dans cette même église de Santa Maria sopra Minerva.

[66]) Inscription sur le monument à Francesco Tornabuoni :

FRANCISCO TORNABUONO NOBILI FLORENTINO
SYXTO IIII P. M. CÆTERISQUE CHARISS.
ACERBA MORTE MAGNAE DE SE
EXPECTATIONI SUBTRACTO JOHANNES
PATUUS POSUIT.

CHRONOLOGIE

DES OUVRAGES DE MINO DA FIESOLE

Le point d'interrogation lorsqu'il est avant la date, signifie que l'attribution est douteuse
Après la date, que l'année est incertaine

(?) 1456. Buste d'Alessio di Luca. – Musée Royal de Berlin.
1461. Buste du comte Rinaldo della Luna. – Musée National de Florence.
1462. Buste de Jean de Médicis. – Idem.
1463 (?). Buste de Pierre de Médicis. – Idem.
— Châsse de l'autel de St. Jérôme. – Musée artistique et industriel. Rome.
— Chaire de la Bénédiction à St. Pierre. – Cryptes Vaticanes et chez M. Dreyfus à Paris.
1464. Buste de Diotisalvi Neroni. – Collection Dreyfus à Paris.
— Retable de l'autel Salutati. – Église cathédrale de Fiesole.
(?) 1465. Buste d'inconnu. – Musée Royal de Berlin.
1466. Sépulcre de l'évêque Salutati. – Église cathédrale de Fiesole.
— Sépulcre du chevalier Bernardo Giugni. – Église de la Badia à Florence.
1466. « Ecce-Homo ». – Musée Royal de Berlin.
1469. Retable de Diotisalvi Neroni. – Église de la Badia. Florence.
1465-1470. Madone de Via de' Martelli à Florence ; Madone de la Collegiata d'Empoli ; Médaillon du Bargello.
1471. Baptistère dans l'église cathédrale de Volterra.
1472 (?). Buste de Sainte Catherine. – Musée du Louvre.
— (?). Buste de la même Sainte dans la collection du comte Palmieri à Sienne.
— (?). Portrait de femme (*E io da Mino....*). – Musée National de Florence.

1472 (?). Bas-relief de l'empereur Aurélien. – Idem.
1473. Chaire de l'église de Prato.
— (?). Buste de femme. – Musée Royal de Berlin.
— Retable de l'autel Baglioni. – Église de St. Pierre à Pérouse.
1573. Monument à Paul II.
1474. Bénitiers de S. Martino et de Casaglia; têtes d'éviers de l'église de Badia.
— (?). Tabernacle de l'église de Santa Croce à Florence.
— Retable de l'autel Barbo dans l'église de S.te Balbine à Rome.
— Monument Riario. – Église des SS. Apôtres à Rome.
1475. Tabernacle dans l'église de St. Marc à Rome.
1478. Monument Ferrici. – Cloître de l'église de S. Maria sopra Minerva à Rome.
1479. Monument Della Rovere. – Église de S.te Marie du Peuple à Rome.
— Monument du cardinal Fortiguerri. – Eglise de S.te Cécile à Rome.
— Monument du cardinal Ammannati. – Cloître du couvent du Sant'Agostino à Rome.
1480. Buste de femme (inachevé). – Collection privée. Florence.
— Buste de S. Giovannino. – Collection de La Bardella. Florence.
— Monument de Francesco Tornabuoni. – Église de S. Maria sopra Minerva à Rome.
1475-1480. Madones du Louvre, de Berlin, du Musée National de Florence, dans l'hôpital S. Spirito à Rome.
1481. Tabernacle de Sant'Ambrogio. – Florence.
— Monument du comte Ugo. – Église de la Badia. Florence.

TABLE DES GRAVURES

Retable de Fiesole. . . . . Hors teste
Panorama de Poppi . . . . . Pag. 1
Ange de Volterra 15
Vierge du monument au comte Ugo à Florence 17
La Nativité. Relief dans le ciborium de S.te Marie Majeure à Rome. 27
Vierge et anges. Relief dans le monument de Alexandro. Église de Monte Oliveto à Naples 29
Pape Libère trace sur la neige le plan de l'église. Relief dans le ciborium de S.te Marie Majeure à Rome 39
L'Adoration des Rois. Relief dans le ciborium de S.te Marie Majeure à Rome 40
Vierge et l'Enfant dans la basilique de S.te Marie Majeure à Rome. 42
Tabernacle dans l'église de S.te Marie in Trastevere à Rome . . 45
Architrave de l'église espagnole de Place Navona à Rome 47
Tabernacle dans l'église de Santa Barbara au Château à Naples . 50
Decoration à l'arc triomphal du roi Alphonse à Naples 51
Assomption. Relief dans le ciborium de S.te Marie Majeure à Rome. 54
Buste de l'évêque Salutati à Fiesole 55
Buste de Rinaldo della Luna au Musée National de Florence . . 58
Buste de Pierre de Médicis au Musée National de Florence . . . 62
Buste de Jean de Médicis au Musée National de Florence 63
Buste de Diotisalvi Neroni. Collection de M. Dreyfus à Paris . Hors texte
Buste de femme. Musée de Berlin 65
Inconnue. Musée National de Florence. 68
Buste de St. Jean. Collection de La Bardella à Florence. 71
L'empereur Aurélien. Musée National de Florence 72
Tabernacle de Sant'Ambrogio. . . . . Hors texte
Ange de Volterra 73

La Charité. Collection Dreyfus à Paris . . . . . Pag. 77
Retable dans l'église de Badia 80
Tabernacle dans l'église de Santa Croce . . . . . Hors texte
Ciborium du Baptistère de Volterra 82
Chaire de la Chathédrale de Prato 85
Retable de la chapelle Baglioni Vibi a Pérouse 89
Tabernacle du cardinal Barbo dans l'église de St. Marc à Rome. 90
Danse de Salomé dans la chaire de Prato 94
Vierge et l'Enfant de la collection Dreyfus à Paris 95
Vierge et l'Enfant du Musée National de Florence . . . . . Hors texte
Vierge et l'Enfant de l'Athénée de Pesaro 102
Vierge et l'Enfant du South Kensington Museum 104
Vierge et l'Enfant de l'eremo des Camaldules 105
Vierge et l'Enfant du South Kensington Museum 106
Vierge, l'Enfant et St. Jean de la Rue de la Forca 108
Vierge et l'Enfant du Musée National de Florence . . . . . Hors texte
Vierge et l'Enfant du South Kensington Museum 110
Monument au cardinal Forteguerri dans l'église de S.te Cécile à Rome. 111
Monument à l'évêque Salutati dans la Cathédrale de Fiesole . Hors texte
Monument au comte Ugo dans l'église de Badia. . . . . Hors texte
Monument à Paul II à Rome . . . . . Hors texte
Monument au cardinal Cristoforo della Rovere dans l'église de S.te Marie du Peuple à Rome . . . . . Hors texte
Monument au cardinal Pietro Riario dans l'église des SS. Apôtres à Rome 123
Vierge dans le dit monument 124
Monument à Francesco Tornabuoni dans l'église de S.te Marie sopra Minerva à Rome . . . . . Hors texte
Monument Giugni dans l'église de Badia. 132
Soubaissement du monument au comte Ugo 133
Vierge et l'Enfant dans la Collegiata d'Empoli 140

TABLE DES MATIÈRES

I..... La vie . . . . . Pag. 1
II .... L'art 17
III ... Mino da Fiesole et Mino del Reame 29
IV ... Les bustes 55
V..... Retables, chaires, tabernacles 73
VI ... Les Madones 95
VII .. Les monuments funèbres 111
VIII. Conclusion 133
Notes. 141
Chronologie des ouvrages de Mino da Fiesole 153
Table des gravures 155

A. 39
ENN -
255
9/
10 tavole F.T
42 illustrazioni

A FORENS